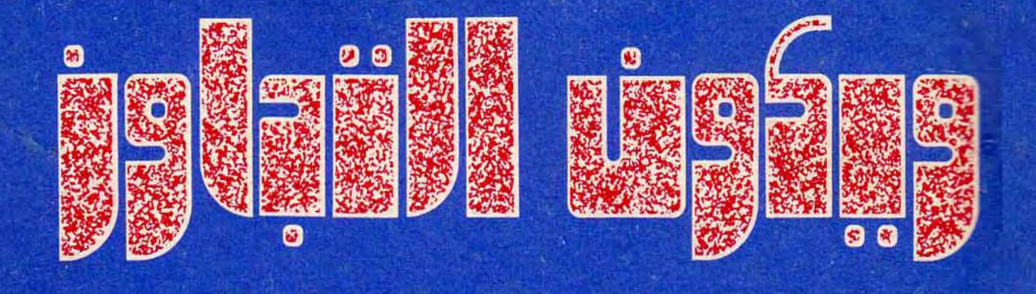
محمد الجزائري



دراسات نقدية معاصرة

في

الشعر العراقي الحديث



منشورات وزارة الاعلام ــ الجمهورية العراقية

١٩٧٤ ———————— سلسلة الكتب الحديثة

(٧٠)





محمد الجزائري

ويكون التجاوز

دراسات نقدية معاصرة
في
الشعر العراقي الحديث

القسم الأول

التجاوز

* « الانسان .. هو ما يتجاوز »

«ماركس»

* « الاسلوب .. انما هو الانسان»

« فلوبير »

(١)- الشـــعر
بين القضية والتجاوز و „الشعر المحض„

حين يتجاوز الشاعر اطار القضية فيكون الشاعر الذي يستقطب الجمهور من خلال شعره ، ويكسبهم الى صف القضية التي يوءمن بها : آنذاك نستطيع ان نقول ان شعرنا العــربي وشعرنا الفلسطيني المقاوم ـ على وجه الخصوص ـ استطاع ان يتخلص مـن ذلـك «الحب القاسي» . اذ ان الشعر الرديء الساذج ، حتى ولو تنــاول قضية انسانية كالقضية الفلسطينية ـ مثلاً ـ فسوف يسيء بلا شك اليها .. وحين نرصف عشرة دواوين شعرية دون المتوسط من حيث المستوى بجانب ديوان واحد بل وحتى قصيدة واحدة متماســكة

في معمارها الفني وذات خصب وتأثير في الايصال نرى ان كفـــة القصيدة ترجح في المقياس والمعيار النقدي ، ليس بمعزل عن مضمونه الجزل وشروطها الفنية، بل ووفق هذه الثنائية المتحققة فيها بالاساس .

اذن هل نريد ــ فـــي معركتنا الحضارية والمصيرية ــ شاعر قضية حسب ام نريد شعراً يتناول القضية فيجيد التعبير عنه فنياً ؟

محمود درويش ــ مثلاً ــ شاعر قضية تجاوز مرحلة «الحب القاسي» في التعامل النقدي . بخاصة في ديوانه «احبك او لا احبك» ليكون شاعراً أولاً يقاس شعره فنياً وفق معطيات الشعر الجيد . من ثم فهو شاعر قضية ــ لم يتخل عنها ولم يفرط بها لحد الآن ــ فـــي الاشكال والتناولات الفنية التي يلجأ اليها في قصائد هذا الديوان .. بمعنى ان اسلوب الشاعر ، اذا وضعناه في مقابل الانجاز والتجاوز كطرف لمعادلة تتشكل في هذه الصيغة :

الانسان = ما يتجاوز

الاسلوب = الانسان

ينشأ عندنا مقابل جديد من طرفي المعادلة هو ان اسلوب الشاعر الانسان المنجز يساوي الانجاز والتجاوز شريطة ان يلتحم « فعل الشاعر بفعل « الانسان » ويكون ناتجه الطبيعي .

فالكائن الذي لا يتجاوز لا يحقق ــ علـــى مستوى القضيـــة والتعبير الاجتماعي والثورة والبناء الحضاري، من ثم، أية اضافة.. من هنا فهو ليس اكثر من كائن ــ عالة بـــدل ان يكون الـــكائن ــ الانسان المنجز .. واذا كان الشاعر الآن يعيد النظر في موضوعاتـــه

وطبيعة طرحه للامور ، فلأنه يحاول ان يحقق انجازاً وتجاوزاً ولـــو بمقدار «عرض شعرة رأس» الى الامام .

ومن هنا فقد « ابتعد » الشعر الجـــديد ـــ خصوصاً ـــ عـــن « التسلية » ـــ اي ما يســمى من قبـــل البعض بالجمال الخـــالص « ليصبح » ـــ كما يقول البيريس « تأملاً »[1] واذا كان الشـــعر ـــ التأمل هو ما يطرح نفسه الآن في مقابل الشعر ـــ الشعار فـــأن الشاعر هنا يقدم نفسه من خلال شعره ويقدم قضيته من خلال شعره أيضاً ولا يقدم نفسه وشعره من خلال قضيته على حساب الشـــعر وفنيته وجماليته .. مع ان الربط الجدلي بين لغة الشاعر ومفرداتـــه وبين قضيته وابعادها لا يمكن ان ينفصم عراه ففي حالة الانفصام يبتعد الشاعر اكثر من خطوة عن الجمهور المتلقي قراءة ام سماعاً .. فـــي حين ان الشاعر الذي يستطيع ان يكسب جمهوراً عريضاً لقضيتـــه من خلال شعره هو الشاعر الافضل في يقينـــي ـــ وهـــذه بديهية ـــ اما «الشعر» السهل ، فلم يعد له تأثير على الجمهور فحتى تركيبات قصيدة رواد الشعر الحديث في الخمسينات جـــاء مـــن يتخطاهـــا « يتجاوزها » بمعنى آخر ، حتى من قبل بعض أعمدة هذا الشـــعر كالبياتي الذي تجاوز في شعره الجديد ، غنائيته الرومانسية القديمة « كذلك السياب ، وغيرهما » .

البعض يتهـــم الشـــاعر حيـــن يدعـــو الـــى تجـــــاوز

---

(١) البيريس : الاتجاهات الادبية فـــي القرن العشرين ـــ منشورات عويدات الطبعة الاولى بيروت سنة ١٩٦٥ ص ١٢٠ .

الانماط السهلة في الطرح والتناول بأنه « تخلى » عن أرضه الالتزامية عن قضيته ، ان هذا الاتهام خاطيء اساساً وهو لا ينطوي على تقييم سليم لتجربة الشاعر ، بمعنى ان عنصر الاتهام هنا يتخبط — في تمييز والتشخيص — بين الذي « تخلى » عن قضيته والذي تخلى عن الطرح الشعاري المباشر للقضية . وطبيعي هناك فرق جوهري بين من يرفع « عصاً » العقوق ضد قيمه الالتزامية الثورية السابقة وبين من يرتفع بالمثال الشعري الى مصاف التخيل والحلم الثوري . أي ان « يرتفع بالواقع الى مصاف المثال » —على حد تعبير مكسيم غوركي— ويتخطى بذلك النصية والجمود في التعامل الشعري مع القضية متجاوزاً هذا « السور الصيني » من النمطيات الفوقية المقننة للشعر ووظيفته وابعاده... هذا الاخير ثوري يملك نبوءته الواقعية ويستشرفه المستقبلي عبر وعيه لمرحلته واستلهامه الاحداث وفهمه لها .

فاذا كان تجاوز الواقع الادبي بخطوة واحدة مهمة أساسية تواجه الادباء الطليعيين ، فأنه ضمناً نحتاج — وبالضرورة — الى تجاوز لذاتنا أولاً .. اذ حين يرتكز في الانسان موال طويل من التيه والموروثات والموءثرات والشوائب الطبقية ويتناغم ذلك كله عبر سني تجربة الشاعر ، فأنه يجمع هذه التجربة وخلاصتها في «فعل» الكتابة . لان ذلك يشكل جزء من تاريخه ، من بناء هرم شخصية ..

ان التجاوز الحقيقي يحمل مزيجاً «من الحدس الفني وما يدور منه في اطار من مفاهيم جمالية» وفي ذات الوقت يكون ناتجا طبيعيا «لمحصل ثقافة عصر الشاعر الفنان» هذه الثقافة الفنية — الهادفة

خلق المجتمع البديل ، مجتمع «المثال» آخذاً بنظر الاعتبار كل معطيات العصر التكنولوجية والثقافية والعلمية .. من هنا فأن المسار النقدي يطرح جانبا النظرة الاحادية الجانب ، سياسية كانت ام سيكولوجية ويعتمد ـ كضرورة ـ ثنائية سليمة فيمعالجة الظاهرات والنصوص، هذه الثنائية التي تعتمد الروءية الثورية في النظر الى المعمار الفنـــي والجمالي للاثر الادبي وما يحمل مـــن جوانب ومضامين ســياســية واجتماعية ... الخ .

على ان لا يغلب احد عنصري الاثر على الآخر بحيث يســقط الناقد في الجمود السياسي او المنهج الشكلي ...

ان المسار النقدي ـ باعتقادي ـ يجب ان يفرز الشعر من خلال «فائدته ووظيفته الاجتماعية والسياسية» ومن خلال «فنيته وجماليته» سوية .. وخلاف هذا يكون الطلب بالتخلي عن «الالتزام» في الشعر «ابتعادا» عن واقع لا يمكن تجاهله او نكرانــه وبالنتيجة يشكل «التقاءاً» مع الاصوات التي نادت ـ وتنادى ـ بأبتعاد الشــعر عن القضية، بمعنى آخر أن يكون شعار «الفن للفن» ذريعة الشعراء الذين لا يعجنون همومهم اليومية الذاتية بالهـم الاجتماعي والانســـاني والعصري عموماً . أما الدعوة الى أن «تعامل» اعمال الشاعر « مـــن وجهة نظر واحدة هي انها شعر ام لا ؟ » فلست ادري ما هي القيـــم التي يحملها اصحاب هذه الدعوة والرأي الشكلي والتجريدي الخالص عن هذا «الشعر» الذي يجب ان «تعامل اعمال الشاعر» وفقه سوى الدعوة ذاتها التي تريد ان يكون الشاعر بعيداً عن اي التزام ! أو أن

يكون «الشعر ضد الشعر» مفهوما مقابل التجديد من وجهة النظر هــذه •

ولنتأمل معاً هذا المقطع من قصيدة نثر لشاعر طرح شعار «الشعر ضد الشعر» متحمساً :

أشجار الصغيرات تحت عقل الكنيسة
معلمات الشمس يتحدثن في
هــواء الغرفــة
العلويــة
حدود الصحراء هناك
القراصنة معي
نفتش في الغرف السرية
عن الموءامرات المرحة
والمحاكمــات
الجزر جميلة
غــرف التعــذيب
احيانــاً » [٢]

هذا المقطع يثير عند قراءته بتأمل العديد من التداعيات في الذهن لو اخذنا ــ اشطر المقطع ــ شطراً شطراً •• ولكن اية وحدة فنية تخدم القضية تعالج هذه القصيدة ؟ •

---

(٢) من قصيدة للشاعر العراقي فاضل العزاوي منشورة في مجلة «الكلمة» العراقية .

نحن لا نشك ــ قطعا ــ ان قائلها شاعر ، نحن نعترف له بقدرة طيبة في هذا المجال ــ وهذا لا يعني اننا لا نختلف معه فكرياً ــ وقد تعطي قصيدته ايحاءات فنية وحتى سياسية ولكن هل تستطيع هــذه القصيدة ان توصل دلالاتها الى الجمهور بشكل مثير وموءثر ؟.. بل وهل تستطيع ذلك حتى لو طرحت على اوساط المثقفين ؟

اذ ماذا يريد الشـاعر من رموزه « اشجار الصغيرات» .«عقــل الكنيسة» «معلمات الشمس» «هواء الغرفة ــ العلبة» «حـــدود الصحراء» و«القراصنة» «الغرفالسرية» البحث عن«المؤامرات المرحة» و «المحاكمات» .. فاذا كانت الجزر جميلة فهل يمكن ان تكــون «غرف التعذيب» جميلة «أحياناً» ؟

وهل تعطي مجموعة هذه التركيبات دفعاً سياسياً او رؤية واضحة التزامية حول قضية بعينها ؟!

ومع اني اعتبر فاضل العزاوي مع مؤيد الراوي من ابرز ناقلي «قصيدة النثر» الى العراق .. لكن الجمهور المتلقي يبقى يتعامل مع الشعر الموسوق جيدا على انه الشعر الكامل ، وتأثير هذا الشعر على هذا الجمهور ، اعمق في العــادة لان ادواته كاملــة التطويع ولان للموسيقى الشعرية دوراً كبيراً في تحقيق الايحاء الشعري .

لقد قال الجواهري مرة : «اني معجب بالشعر الجديد لكنــي اعتقد ان مصيره الفشل المحتوم» وفي ظني ان هذا الحكم على معطيات الشاعر الجديد تظل احادية الجانب اذا لم ننظر اليها من خلال كــامل ابعاد واقعنا الحالي وما تختمر في داخله مــن امكانيات تجديدية .

فكما كان للشعر الحديث بعد الحرب العالمية الثانية معارضوه ومن حكم عليه بالفشل والموت في حينه فلا غرابة ان ينبثق في الواقـــع الحالي من ينطلق حكمه على الشعر الجديد بالموت او بالفشل ـ كمـا فعل محمد مهدي الجواهري ـ ولكني اقف مع الجـديد شريطة ان يحتوى معاناة الانسان ويعبر عنها من خلال فهم واع لمهمات الشـــعر في المجتمع والامة والعصر ومن خلال خدمته لقضايا الانسان هذه •

فاذا أفتقرت بعض قصائد الشعر الجديد الى التجارب الداخلية وظل الشاعر يستعيرها وظلّ يعبث بالكلمات فحتم ان هذه النماذج ستسقط • ولكن ـ الى جانب ذلك ـ يوجد في الشعر الجديد أيضاً ومن خلال معطياته الحالية ، اكثر من صوت يتناول القضية والانسان كمحور لها ويعبر عنها بحرقة •

هذه الاصوات اذا تجاوزت مرحلة التجريب والتقليد الى مرحلة الاكتشاف والتوغل في الاشياء واستطالت وعمقت أبعادهـ فستحقق الكثير لشعرنا العربي المعاصر •

واذا كان هناك رأي يقول « ان قصيدة النثر هي البديل عـــن القصيدة الموزونة وبضمنها قصيدة الشعراء الرواد كالسياب» فأني استطيع هنا الاستعانة برأي واحد من اعمدة الشعر الحديث ومجدديه الا وهو الشاعر محمود البريكان ليكون الجواب على ذلك الرأي •

يقول البريكان : « ويبدو لي ان قصيـــدة النثر ليســـت بديلا للقصيدة الموزونة ولكنها لون آخر ينتج او يسقط تبعاً لقيمته الخاصة وضرورته وقد يلائم بعض الاقلام ، وهذا لا يعني ان قصيدة النثـــر

لا تدان مقدما لمجرد تخليها عن الوزن بل ينظر اليها فيحدود امكانيتها وعلى ان نجاحها ــ اذا نجحت ــ لا يعني انها النموذج الوحيد ..»

واذا كانت نماذج كثيرة من «قصيدة النثر» لا تعبر عن قضيـــة رغم ان بعض الشعراء يستلكون التزامهم السياسي في هذا الصف او ذاك ولكن القصائد لم تكن لتعبر عن حد ادنى من هذا الالتزام ..

وهنا نأتي بنموذج آخر لقصيدة النثر ، لصاحب مجلة «الكلمة» التي تبنت هذا الاتجاه وفسحت المجال لنشره في كل اعدادها ، وهذا الكاتب مارس لفترة كتابة «قصيدة النثر» ويبدو أنه طلقها لفترة .. يقـــول :

« يستعبدون بكارة الليل
كل فعل مضارع زمن للهجرة للاسماء
وتغسلون أوجه الايتام بالشموع والكافور
يصبح الاتون غابة من الحروف
قادم . وتعكس الانوف مجاريها
شاهد . يغمطون الانهر الراحلة في النهار
تركب الطيور اصواتها
خارطة المكفوف للمدن القطنية
تتضاءل الايام نقطتين
من الرصاص والنساء أصير نقطتين »[٣]

طبيعي ان هذا التركيب المزدحم بالصور اللامترابط في وحدة

(٣) حميد المطبعي : مجلة (الف باء) العراقية .

فنية ولا في موضوعية ولا ينتمي الى قضية هذا النموذج لم يحقق تجاوزاً ولا انجازاً مع انه من «احسن» ما كتب صاحبه .

واذا كان هذا الاتجاه الهادم بنيـة القصيدة العربيـة ووحـدة موضوعها وتناغمها وتساوق مقاطعها يعتبر من وجهة نظر قائليـة «بديلا» عن كل الشعر العربي ، و «انجازا» ثقافيا و «تجاوزا» للواقع فهو لم يثبت في الميدان ولم يقدم اي تأثير على القارىء .. في حيـن نرى مقطعا لنفس الكاتب يقول فيه :

«الفرات يغسل الشموع المطفأة
لعل اعشابنا تتعالى للرياح
التي لونت جرحي ..»

نجد هنا صيغة نثرية أليفة وقريبة الى القلب ، والمقطع يوصـل نفسه ودلالته للتلقي .. ولكن تخبط شعراء «قصيدة النثر» في تقليد مناخات ومفردات جماعة «شعر» و «حوار» وبالذات انسي الحـاج ويوسف الخال وادونيس ، اسقطهم في التجريب الهش وفقدان اداة التعبير الاصيلة المستمدة موضوعها من ارض تجارب حقيقية .. لذا فقد أخفقت دعوة «الشعر ضد الشعر» والتي وجدت صيغتها النظرية في «البيان الشعري» والذي نشرته مجلة شـعر ٦٩ العراقيـة فـي عددها الاول .

فأذا كانت هذه الدعوة التي طرحها اصحابها من منطلق شكلي «نسفاً» للبنية القديمة المتآكلة للشعر القديم و «صفعاً» لخد الشـعر الذي نامعلى رفوف الماضي ولميتحرك او يحرك لا الانسان ولا المشاعر

العادية ! •• اذا كان الادعاء والاتهام يكاد ينصب على الشعر العربي كله من هذا المنطلق ، قد وجد استجابة نسبية لدى البعض في أواسط الستينات ، فأن دعاة هذا المنهج تخلوا عنها فردا بعد الآخر وراح بعضهم ــ الآن ــ يدعو وبحماس كبير الى «الادب الذي يعبر عن الثورة» ويرتفع الى مستواها وانجازاتها •••

اما ان يكون مفهوم «الشعر المحض» وحسب ، كلمات مضببة مختنقة في صورها ، وذات مناخات سريالية فتلكم مهمة غير مشرفـة لهذا الشعر • فهل هناك ــ فعلاً ــ « شعراً محضاً» يتعامل بسرية مع الاشياء وما هو التقييم الذي يطرحه دعاته على مستوى النقد ، وهـل حقق تجاوزاً على المستوى الفني ، وايصالاً وتواصلاً مع المتلقـي على مستوى القضية ؟ اقول : كلا •• بشكل مطلق • مع ان هـــذا لا ينفي ان الشعر الذي يدفع بحركة الشعر أو الانسان (ولو عرض شعرة واحدة في طريق التطور) ــ كما يقول روز نتال ــ يستوجب منا التعامل معه باحترام لاننا بطبيعة الحال لا نرفع سيفاً ازاء كل الشعر وكل الشعراء فهذه الروح «الحجّـاجية» ليست روحنا ولا يمكـن ان تكـون !

فاذا كان الشاعر فاضل العزاوي ــ رغم الهجوم الذي جوبهت به تصريحاته وكتاباته وقصائده ــ هو افضل بكثير ــ شعرياً ــ مـن اغلب ممارسي هذا اللون الشعري ــ قد حقق اكثر من «عرض شعرة» ونحن باركنا له بعض قصائده التي كتبها في اواخر عام ١٩٧١ وبداية ١٩٧٢ ، كما باركنا وقيمنا اية محاولة جادة قدمها الآخرون ــ ولو انها

تشكل اضافة جزئية لكنها في مجموعها تدفع الى التجاوز وبالتالي دفعت بعضهم الى التخلي عن نهجه السابق والعودة الى القصيدة ذات الموضوع الانساني ــ ولو بمقدار •• وقد لجأ حتى شعراء رواد الى ادخال مقاطع نثرية الى جانب مقاطع ذات هندسة عمودية تعتمد البيت الشعري (الصدر والعجز) في بنية قصائدهم الحديثة وادخل بعضهم كسعدي يوسف الملصق بالصورة والملصق بالكلمات ــ من شعر الزجل الشعبي ــ في معمار قصائدهم الجديدة •••

فهل نحن ضد المشاعر الذاتية ام ضد مفهوم «الشعر كعملية ذاتية محضة» ؟

اننا حتى ازاء «قصيدة النثر» وبعض تجارب «الشعر ضد الشعر» نبقى نناقش ويبقى النقاش بيننا قائماً •• فبأعتقادي ان الشعر ليس «عملية ذاتية محضة» صحيح جداً ان «الذات» لها فضل كبير في صياغة جو القصيدة ولكن عملية الخلق الشعري ليست «مجموعة المشاعر الذاتية المحضة» بل ان ارتباط الشاعر كواحد من المجموع البشري وضرورة تفاعله مع هذا المجموع الى جانب تأثره بمجمل المؤثرات الثقافية والحضارية تدفع الشاعر الى الارهاص الشعري والفكري من ثم تسهم في تحديد لغته الشعرية وصيغة تعبيره ، وبمعنى آخر تحدد اسلوبه وبالتالي تحدد انجازه الشعري وتجاوزه بقدر او بآخر حتى ــ بل ومع ــ اعمق حالات القلق الحضاري والمعاناة الشخصية التي تواجه الشاعر ويتفاعل معها شعرياً ••

وكلما استطاع الفنان تجاوز انانيته الفردية كلما استطاع تخطي حالته

الفردية وضياعه الى حالة الالتحام بالمجتمع والعصر •• وبالتالي فأن عملية الخلق الشعري هي وليدة محصلة قـــوى الشـــاعر والانســـان (الذاتية والمجتمعية) ومكتسباته الحياتية والثقافية ورؤاه الخاصـــة عبر العام والشامل والانساني، وتجربته عبر الالتقاط الواعي والحضور التام للاشياء وبها •• ولكن لكل شاعر خصوصيته ــ التي سنتناولها في الفصول اللاحقة ــ في التعبير والتناول بمعنى ان لــه اسلوبه ــ ان كان اصيلاً ــ وبالتالي فأن له تجاوزه وانجازه ضمن الخط الانساني الدافع الى أفق أرحب ؛ صحيح ان وجدانات الشاعر تصل حتى في لحظات المعركة « درجة الاتقاد الوجداني » فتنبع قصائـــد غزلية ذات ابعاد انسانية ممتدة من الماضي ومتوغلة فـــي الحاضر •• وهذا ما سنبحثه في الفصل التالي ــ • ولكن ذلك لا يمنع مـــن ان تشكل قصيدة الغزل انجازاً وتجاوزاً لسلب الحياة والنكسة مما يمكن ان نضعها في صف التجاوز الحضاري كما ان ذلك لا يمنع ــ خلال نضج الشاعر ــ من ان تكون صياغته وقصائده ذات ارتباط وثيق بالتاريخ او التراث والمسار الفنـــي والحضاري لواقعـــه السياســـي والاجتماعي في مرحلة معينة •• وهذا التاريخ ليس من صنع الشاعر «المحض» بل من صنع مجموع البشر والذي يشكل الشاعر الانساني وحدة في البنية التركيبية للمجتمع •• وعليه فأن الانفعال في تمزيق المفهوم السليم لارتباط الشاعر بوطنه وارضه وشعبه وقضيته بدعوى ان الشاعر يجب ان يحقق «الاندهاش» ــ مثلاً ــ في «ظـــل أمـــرأة جميلة» او عبر «حلم صباحي عابر» وعبر هذا الاندهاش ومن خلاله

«فقط» يجب ان تقاس شاعرية الشاعر او يعامل العمل الشعري ، اقول، ان هذا الانفعال ليس ذاتياً أيضاً ، بل انه لصيق الصلة بالحياة ونحن نبارك الاشياء الجميلة الرائعة ان كانت «امرأة» أو «حلماً صباحياً»، فالانسان الذي نريد هو المحب للجمال الى جانب حبه للحقيقة وقيـم الخير والتقدم .

لذا لايمكن ــ هنا ــ عزل مشاعر الانسان الشاعر الذاتية عن مشاعر ابناء وطنه وشعبه وامته والانسانية الا اذا تحولت القصيدة الى نتاج «حرفي» مفتعل ، اي ان يجلس الشاعر و «يصنع» قصيدة ــ غزلية ــ بلا حوافز وجدانية كما «يصنع» ــ حسب الطلب ــ قصيدة مـدح او هجـاء ..

وهكذا فأن التخلي عن قيم العصر الراهن والتحولات الكبرى وقضايا الانسان والثورة عموماً ، والكفاح من اجل التقدم والتحـرر والاشتراكية .. الخ ، يسقط الشاعر في العزلة التامة عـن همـوم وتطلعات البشرية ، وبالتالي فسوف يبتعد عن كل اساسات الخصب الانساني المحرك للشعر وهذا يعني الاشتراط على الشاعر ان لا يقول قصيدة غزلية او وجدانية ، بل العكس تماماً فأن قدرة الفنان علـى تسجيل مشاعره وارهاصاته تدل على تمتعه بالحيوية والتفتح .

ان عزلة الشاعر ــ ان هو تخلى عن هذه المثل ــ تدفعه الى العقم، وبالتالي يفقد امكانية الاسهام في عمليات التغيير لأنـه لا يمتلك ، أساساً ، أرادة التغيير ولا الاحساس الذي يعطي الصور الصحيحـة للاشياء لان مثل هذا النموذج يفتقد الحواس الواعية الالتقاط ، اي

يفتقد وعي الالتقاط كنتيجة ..

يقول لينين : ان النظرية الماركسية في المعرفة تنطلق مـــن ان «الحواس تعطينا صورا صحيحة للاشياء واننا نعرف هـــذه الاشياء ذاتها وان العالم الخارجي يوءثر في حواسنا» ولكن « التصور الحسي ليس واقعاً موجوداً خارجاً عنا ، بل هو صورة هذا الواقع فقط » لذا فالشاعر لا يمكن ان يكون (محض) ذاتي ، لان الحس ليس «محضاً» بالأساس .. من هنا فأن تصور الشاعر يخضع لقيم حياتية موجـــودة في العالم الذي يحيط به ، وهكذا فهو يتفاعل عبر عمليـــة الخلـــق الشعري ، بالعديد من (الخواص الموضوعية للاشياء ، اشياء الواقع وظواهره) نتيجة علاقاتها الجدلية وتفاعلها مع بعضها البعض . لذا فأن الدعوة الى (الشعر المحض) قد تقود الى فهم خاطىء (للجمالي) فـــي الشعر ـــ بدعوى التجاوز الفني) وبالمقابل قد تقود الناقـــد الاحادي النظرة الى السقوط بلغة الاستعمال اليومية العاديـــة بدعوى تبني القضية والابتعاد عن (الشعر المحض) .

اذ من الضروري ان يكون «الجمالي .. علاقة» لان «عناصـــر العلاقة متحدة عمليا ولكنها نظريا ليست ذات قيمة واحدة فما يدركه الانسان لا يمكن الا ّ أن يفسر ويقيم ، اما الادراك كعملية فيزيولوجية فلا تستدعي بالضرورة تفسيراً أو تقييماً » (٤) .

لذا فأن الشعراء مطالبون بأن تكون عمليات البحث والاستكشاف

---

(٤) ف. ب . كوندرانكو : الجمالي علاقة (٢٦١ــ٣٦٨) فصل من كتاب (الجمالي في تفسيره الماركسي) بقلم عدد من الفلاسفة السوفيت ترجمة يوسف الحلاق دمشق ١٩٦٨ . وزارة الثقافة .

الجديد في المفردة والعبارة الشعرية والصورة نابعة من فهم أصـــل لجمالية القصيدة كبناء عضوى متكامل ، من ثم فأن الصيغة الخاصـــة للتعبير عن افكار وصور الشاعر ، تضفي وتحقق خصوصية الحس، وخصوصية الالتقاط والتركيب والعرض عبر خصوصية اختيـــار الشكل الفني للمضمون الانساني الجـزل ، لا الشـــكل التجريدي للمضمون التجريدي ، كيما يتم التجاوز الاكمل والانجاز الاروع للشاعر • من ثم فأن عنصر الربط بين وحدات القصيدة من الضروري ان يحقق نجاح معماره الفني بحيث تتحول القصيدة الى عمل متكامل بالصورة وبالافكار •• دون تجزئة وتبسيط لفكرة العبارة الشعرية الواحدة عبر تراصفها مع الاخرى والاخريات لخلق وحدة القصيدة العربية الجديدة •

ان السقوط في التبسيطية والمباشرة يحول دون تكامل «الخلق الشعري» لدى الفنان الشاعر ، وبذات الوقت فأن التزمت الجامـــد في المضامين السياسية المتداولة يدفع بالقصيدة الى ان تتحول بياناً أو مقالاً أو منشوراً وهذه ليست مهمتها فنياً •• بل ان ذلك يفقدها فنيتها وجماليتها وغناها الانساني المؤثر وغير المعرض للزوال آنيـــاً •• الا اذا كانت القصيدة عملاً تحريكياً يراد منه التعبير عن حـــدث او انجاز بشـكل يومي ملتهب فهي ـــ في هذه الحالة ـــ تدخـــل ضمن « مجال الادب الظرفي » وهـــذا الادب له مبرراته النضاليـــة فـــي الفترة الزمنية ذاتها ولكن ليس في كل الاوقات •••

اذن كيف تتجاوز هذه التبسيطية والشكلية لذاتية الفنان الشاعر

وذاتية الخلق الشعري ؟

هل في انجاز قصائد معقدة جداً أو غارقة في رمزيتها المضللــة وضبابيتها ، دون ان يكون التعامل مع الرمز واللاتبسيط لتكثيف الصورة الشعرية أو اضاءة الفكرة الشعرية ؟ كلا •• بالطبع • فــأن ذلك يدمر الروح الخلاقة والدينامية للقصيدة القصيدة !

ان التجاوز الشعري مرحلة وعي دقيقة يعيشها الشاعر والناقــد والفنـــان من خــلال الانجاز اليومي المتتـــابع الــذي يسترشــد بالنظرية العلمية كدليل عمــل ، وصولاً الى التغيير الثوري الناجــز مسعىً وهدفاً •• والنتاج الشعري المتجاوز يمتلك خصائصه الفنية والجمالية الى جانب ثوريته ، •• فالشاعر ملهم اجيال وملهم أمـــة وشاهد عصر ، وهو عنصر ديناميكي فعال ومغير اذا تجاوز مهمتــه كمحرك وداعية ثوري واذا لم يتكيء على قنيته او هويته السياسية كجواز مرور ــ الى الجماهير ــ لشعره اذ ليس المهــم ان تتحــول كلمات الشاعر الى رصاص •• بل الى انجاز حضاري اساساً ، بمعنى ان الجانب المعركي في تركيب وتحرك الشاعر الثوري لا ينفصل عن كون معركتنا ضد الاستعمار والتخلف والصهيونية والرجعية و••• و••• الخ هي معركة حضارية معركة الحفاظ على وجودنا القومي وهويتنا وأرضنا •• وهي معركــة تجاوز حتمي لواقعنا ••

من هنا تصبح قاعدة التجاوز بالنسبة للشاعر الفنان مهمــة انسانية تجسد الفارق الدقيق بين «الشعرــالقضية» و«الشعر والقضية» «والقضية عبر الشعر» بطرح تقني دقيق يخدم موضوعة «القضيــة

عبر الشعر» من هنا يكون مفهوم التجاوز لدى الشاعر الثوري الفنان هو حسبما قال ماركس يوماً : «الانسان هو ما يتجاوز» لا كمـــا حدده نيتشه : «الانسان يجب ان يتجاوز» •

لان هذا الخلق الابداعي الجديد «الحامل معنى التجوز العلمي الثوري هو ما يحتاجه شعرنا المعاصر»[٥] ••

---

(٥) د. ميشال سليمان : مجلة الاداب العدد ٢ السنة ٧٢ ص ٩١ .

٢ - الاتـقاد الوجداني في الشـعـر

في «صمت البحر» يكمن التوقع والتحدي، وربما تكمن العاصفة والشاعر الفنان يعيش حالة «صمت البحر» احياناً فهو لا يرتضي الصمت والانزواء بل يعيش اتقاد الازمات والمشاعر والاحداث وتوهجها .

والشاعر المتجاوز لا ينظر الى «الظروف الطبيعية» من السـطح حيث تبدو الاشياء في ظاهرها وكأنها «ساكنة» بل يتوغل الى الاعماق حيث يلمس الجمر المتقد ـ بكبت ـ تحت رداء الرماد !

التجاوز هنا يكتسب بعداً أعمق ومعنى لانسانية الانسان الذي

لن يخضع لسكونية وعدمية الموت ـ مثلاً ـ فيتجاوزها ليحيا ..
واذا كان الاستشهاد من اجل قضية عادلـة هـو القصيـدة الاروع المتجاوزة للموت والساكنة في التاريخ وفـي ذاكرة الشـعوب واذا كانت الشهادة «شمساً وصيحة» فستظل تشرق الى الابد.. ان الابطال الشعبيين في التاريخ كلهم متجاوزون لانهـم ـ عبـر انسانيتهم ـ استطاعوا ان يمنحوا انسانيتهم اعمق ابعادها العملية : الاستشهاد .

فالشاعر البلغاري فابتزاروف ، في طريقه الى الاعـدام ليلـة ٢٣ـ٧ـ١٩٤٢ يتوقف ليتلو في لحظة تجلي رائعة «اغنيةوداع» الى زوجته امام زملائه السجناء ..

ان فعل الاغنية هنا ليس تأكيدا على الوداع بل على اللقـاء الارحب والاعذب في المستقبل :

«سآتيك أحياناً في غفوتك
مثل زائر بعيد غير منتظر
فلا تتركيني انت خارجا عن الطريق
ولا توصدي بوجهي الابواب !
سأدخل دون ضجة واجلس في هدوء
وعيناي مسمرتان في الظلماء على وجهك
وعندما اكون تأملتك حتى استنفذت النظر
سأطوقك .. ومن ثم .. سأمضي»[١]

---

(١) فابتزاروف شاعر بلغاريا الشهيد : دراسة وقصائد مترجمة لاحمد سليمان الاحمد منشورات مكتبة المعارف بيروت ، قصيدة اغنيـة وداع .. الى زوجتي . ص ١١٦ ـ ١١٧ .

ان هذه الاغنية الرسالة ـ رغم تلقائيتها وبساطة ادائها تشـــكل قطعة حب تحمل ثوريتها المضاءة من الداخل ويتجلى «الموقف» فـــي الاصرار على الحياة وتحدى الموت والعدم بذلك التمني الشـــفاف الهامس : «سآتيك» •• «مثل زائر بعيـــد» و «اجلس فـــي ضـــوء «اطوقك •• وامضي» !

وهذا «الموقف» الماركسي من الحياة والحب والكون وحركـــة التاريخ ضمن المنظور الرومانسي العذب للقصيدة يشكل حالة التجاوز لدى الشاعر في «لحظة اتقاد وجداني» وهي لحظة تخطي وتجـــاوز الموت والعدمية التي يريدها له الفاشيست والجزارون الذين يقودونه الى الاعدام في تلك اللحظة •• في حين من الطبيعي جداً والتقليدي أيضاً أن يقف المحكوم بالاعدام في تلك اللحظة ليهتف ضد الفاشيست ويهتف بالانتصار لقضيته •• ولكن فابتزاروف عاش لحظة اتقـــاد اكثر عمقاً من الاشكال التقليدية والطبيعية ، انه تجاوز تلك التقليدية عبر ذروة حالة التصعيد الوجداني التي تحدى بها الموت ، تلـــك اللحظة • وفي اللحظة التي تخبطت فيها فرنسا بين الموت والحياة وبين الحرب والسلم بين العاصفة والانتظار طغت على سطح النفس فجأة فكرة واحدة لدى لويس اراغون وهو يخاطب رفيقته الزا :

«اى حبي اى حبى انت وحدك بقيت
لي في هذه الساعة في الغسق الحزين
حيث افقد في ان واحد خيط قصيدتي
وخيط حياتي والفرحة والصوت

لانني اردت ان اقول لك احبك مرة اخرى
ولان هذه الكلمة توءلم اذا قيلت بدونك»[٢] .

وهنا تتجلى صورة اخرى من صور الاتقاد الوجداني لـدى الشاعر المتجاوز ، انها لحظة الحب الكبير التي هي «ليست نزوة او تردداً لا يبرره شيء» اذ ان « ما يهدد الحب ذاته» وكل ما له قيمـة ، فقيمة الاحاسيس التي يوحي بها الانسان تنعكس على قيمة الاشياء وها هو أراغون في بداية الحرب الزاحفة على اوربا يطلق صرخـة قلقة من يوشك ان يفقد من يحب وما يحب :

«انا ملك لك ، انا ملك لك وحدك»[٣] .

ان اراغون الذي تعرف على الزا تريوليه في ٥ ايلول ١٩٢٨ في مقهى «لاكوبول» احدى مقاهي حي مونبارناس وقد قدمها له صديقه الشاعر ماياكوفسكي وكانت تمت اليه بصلة قرابة تعني هذه المقابلة الكثير بالنسبة لحياة اراغون ومؤلفاته على السواء ، اراغون الـذي جعل من حبه لألزا أروع اشكال التجاوز الثوري في الشعر والادب والعلاقات الانسانية :

«لم أكن قد فهمت بعد ان امرأة يمكن ان تلخص
لي العلاقات الانسانية وتلقـي عليها الضوء
وانها ستجعلني من الآن فصاعداً أقوم بتجربة

---

(٢) (٣) من شعر اراجون : الزاوعيون الزا . ترجمة د. سامية اسـعد وفوءاد حداد منشورات الهيئة العامة للتأليف والنشر ـ القاهرة ـ ١٩٧٠ ص ١٢ .

ما يستحق وما لا يستحق »[٤]

هكذا يقول اراغون، اذ عندما دخلت الزا حياته ودخلت القصيدة أيضاً فقد صارت الزا باريس وفرنسا المقاومة والحرب والحب والحرية والانتصار .. انها حالة التجاوز المكثف في النظر الى المرأة ـ الزمن ، الوطن الحب الى المرأة ـ الرمز لكل هذه العوالـم فـ «المرأة ، لا الملك مستقبل الانسان» ـ كما يقول اراغون ـ .

اذن .. ان موقف اراغون كذلك موقف فابتزاروف يشكلان حالة تجاوز رائعة ..

وان كان الادب البلغاري والادب الفرنسي كما آداب بلدان وشعوب عديدة ، قد اعطتنا مئات والاف الامثلة لهذه النظرة وهذه المواقف وهذا الاتقاد والتجاوز فأن ادب المقاومة في فيتنام يأتي بأمثلة اخرى مشرقة ، فالشاعر «فيين فونج» يغني ويتمنى، يتطلع وهو يناضل في حمى المعركة وخلف المتاريس وفي الخنادق يواجه الحرب والعدوان كل لحظة ، ....

ومع كل انشغالاته في لحظات وجوده المهددة بالموت وتفاصيل يومه وتحركه تدخل خصوصيات مشاعره لتتجلى امامه صورة المرأة ـ المحبوبة فيكتب قصيدة الى حبيبته بعنوان «سنتزوج في الربيع»

«ترددت الاغاني في القرية كلها
انها ليلة العيد ، وانني لأفكر فيك
كل شيء قد استحم في ضوء القمر

---

(٤) المصـــدر الســـابق

ولا أذكر سوى مصباحنا الصغير
لقد سافرت في طول البلاد وعرضها
ذكريات قريتنا الصغيرة تملكت عقلي :
هناك يرقد نصف قلبي يا حبيبتي » •

وبعد ان يستعرض مقطعاً عريضاً من ذكرياته ومن جزيئات واقع النضال اليومي يختم قصيدته :

«فحينما تصمت البنادق
ســنزف
فوق أرضنا الحــرة
في ربيع النصر
يبسط ملاكان جناحيهما بعرض السماء الرائعة»(٥)

ان التصعيد الوجداني في هذه القصائد النضالية التي انتجها مناضلون ثوريون وسط لهيب المعركة وفي مواجهة الموت : هــذا التصعيد هو حصيلة تراكمات وشروط نفسية ومجتمعية وتاريخيــة تكونت في ظروف مختلفة نمت تحت ضغوط عـديدة وصلت فـــي تصاعدها الذروة عبر مخاض زمني ســاعد علــى تضخمها ونموهــا واتساعها حتى النضج في«لحظة الاتقاد الوجداني» تلك التي انسكبت بهــا القصيــدة •

هذا التوالد والتواجد، التصعيد ثم الاتقاد •• هو نتاج لحظة

---

(٥) ادب المقاومة في فيتنام . ترجمة وتقديم غالي شكري ص ٨٥-٨٨ مطبوعات وزارة الثقافة دمشق ـ ١٩٦٩ .

تفاعل في اصطدامها مع لحظة تحريك واثارة أو لحظة تذكير أو تذكر أو لحظة رصد وأستعادة أو منلوج داخلي في اللاشعور انها لحظات اللاشعور السعيدة التي تتفتح في شروط متنوعة ، لتأخذ شكلها الفني عبر مضمونها الانساني الجزل والشفاف •• وصحيح ان دوافع هـذه اللحظات السعيدة عديدة ومتنوعة وتمتد في الماضي •• ولكنها ولدت ــ كقصائد ــ ولادة واعية بدءاً من استيعاب المحتوى العام وتعبيراً عن «المادة المأخوذة ليس بمعزل عن سائر العناصر» التي اشرنا لها ونتيجة حتمية لنشاطية وتمرسية الفنان الشاعر • اذ ان نشاطية الفنان وتمرسه العملي تشكلان ــ بديهيا ــ جزء من المحتوى العملي والاجتماعي للفن ••• من هنا فقصائد فابتزاروف واراغون وفونج وآلاف الامثلة الاخـرى شكلت روءيا الطبيعـة الانسـانية والثوريـة للمستقبل الزاهر •• والتي تجلت ــ كقصائد ــ في «الاثارة الفنية» التي وجدت تعبيرها بشكل تلقائي وطبيعي في «لحظة الاتقاد الوجداني» تلك •• وفي تلك اللحظة الاتقادية اما أن يقتنص الشـاعر مجموع هـذه الارهاصات والاثارات فيسجلها وتعتبر انجازاً لتلك اللحظة واما ان تنفلت منه فتهرب ربما الى غير رجعة !

لقد حمل الشاعر مادته وتقنيته من خـلال تمرسه وعمليتـه ليضفي على مادة التأثر محتوى عملياً واجتماعياً وهذا يعني انه يضـع مشاعره بمستوى جمالي ــ تكنيكياً كما نلاحظ عنداراغون عبر مرحلة الانهمار الشعري •• فالشاعر هنا ليس حرفياً قطعاً (فالفن ــ اليوم ــ مقدر عليه ان يناط بالوعي وهذه سمة عصر جديد بكاملة) ان تجاوز

الحرفية انما هو ــ هنا بالذات ــ « اللاوعي السعيد في سير تطــور الاشكال وابداعها » بدء من «المادة المعطاة» وتفجيرها في لحظة الاتقاد الوجداني وانتهاء برؤاها الثورية المتفائلة ••

اما اذا لم يستفد الشاعر من لحظات الاتقاد الوجداني وجلس ــ بعد ذلك ــ وفي ظرف آخر وراء مكتبه وراح «يسطر» افكــاره الشعرية بكلمات موزونة ومختارة اى مصنوعة حرفياً حينذاك تتحول وظيفة الشاعر ومشاعره الى عمل حرفي لكائنات ــ الكلمات فتصبح القصيدة ــ انذاك ــ محض قطعة مصنوعة وربما جميلة فنياً ، فــي حين ان «الاشكال تولد الاشكال» في الصياغة الصادقة ابان سيطرة الشاعر على مادة مضامينه وعبر خبرته التقنية السابقة •

الانسان الشاعر ــ في حالة التجاوز ــ وابان مخاض اللحظات الاتقادية قد يعيش انفعالاً خاصا عنيفا وسادرا او انفعالا يسيل نعومة وشفافية وربما تأتيه لحظات يغرق فيها بالالم حتى الاعماق او يعيش فرحا طفوليا سعيدا •• وفي كل هذه التنوعات الانفعالية يعلو لحن الاغنية ــ الانجاز بتناغم خاص صادق يكون فيــه الشــاعر الملتقط والمعطي عبر الموحي والمتفاعل والموءثر ••

وهنا ازاء هذا الحشد المشاعري المتلاطم لا يمكن ان يقال للشاعر: لم انجبت مشاعرك هذا اللون او الشكل او المضمون !

انها عملية داخلية معقدة تنبع من خلال تعانق وتراصف الملاحظات الانتباهية التي تجمعت عبر الزمن الماضي والحاضر ولونتها بمشــاعر خاصة لحظة الاثارة أو التذكر فتنسكب في شكل قصيدة اللحظــة الاتقاديــة •

الشاعر هنا لا يتحكم بمشاعره بشكل مفتعل بل يتيح لتوهجه الابعاد الكاملة للتجلي واذا كانت ــ بعض الدعوات الظرفية تطالب الشعراء ان يعبروا عن التحولات الاجتماعية بأدب ظرفـــي تقيـــد ــ الى حد كبير ــ اتقادات الشاعر الوجدانية فنحن نوءكد ان الشاعر الملتزم ــ ولانه ملتزم بالذات ــ لا يمكن ان يهمل حـــدود مشاعره الذاتية وحساسيته الفردية الداخلية ورؤاه الخاصة وزاوية النظر الفنية للاحداث ولموضوعات الشعر ...

اذ ان اتاحة الفرصة امام ذاتية الفنان وغنى حساسيته للتحقق والتجسد لا تعني استخراج التحمس الرومانتيكي الصرف من هـــذه «الذاتية» «فأن نظرية الفن هذه لا تستطيع الانطلاق من كون الفنان يتكشف عن انسان غني» من بين سائر البشر ، لكي تصل من بعـــد الى أن تخفف بأي شكل من الاشكال من اهمية الشروط الاجتماعية والتقنية والظروف التاريخية والجماهير والطبقات ، وقيمتها .. بل على العكس فالقضية سوف تطرح حتما وابدا لاكتشاف العلاقة الدقيقة بين مختلف هذه الحدود والاطراف » ــ في لحظة الاتقاد الوجداني ــ « صفة الحاجة الجمالية وطبيعتها عند فرد من الافراد واثره الفنـــي (مع اختلافه عن سواه في درجات النجـــاح) الشـــروط التاريخيـــة ــ حاجات الجماهير والطبقات الراهنة ــ مســـتوى النمـــو التطورى والاقتصادي والاجتماعي والتاريخي[٦] من هنا يكون من المفتعـــل

(٦) هنري لوفافر : « في علم الجمال » ترجمة محمد عيتـــاني ــ دار المعجم العربى بيروت . ص ٤٨ .

واللامجدي مطالبة الشاعر الفنان ان ينجز عملا فنيا ـ حسب الطلب ـ كأن يكتب عن «بنزرت» او احتلال الجزر العربية في الخليج العربي او أستشهاد ابطال المقاومة غسان كنفاني وكمال ناصر في لبنان ... مع شرف هذه القضايا واهميتها ، اذ ان الشاعر يعامل هنا وكأنه كاتب مقالة سياسية .. وهذا خطأ فادح يتعارض من حيث المبدأ مع الطبيعة الخلاقة للفنان في لحظات الاتقاد الوجداني المرتبطة بالشروط الفنية والتاريخية التي اشرنا لها . وبالتالي يتعارض مع الطبيعة الخلاقـــة للنتاج الاتقادي لا النتاج الحرفي رغم ان الشاعرالملتزم يمتلكحساسية الفنان التي لا يمكن « ان يضغط او يضيق عليها : فليزمه ان يتخطى بانطلاقة حرة حدود الحساسية غير الخلاقة»[٧] .

اننا نوءيد فيشر في كون الشاعر الملتزم ـــوالاشتراكي بالذاتـــ يندمج بشخصه مع التحولات الاجتماعية في المجتمع اندماجاً كامــلاً ولكن الشاعر في لحظة اتقاده الوجداني يضـــع مشاعره واحاسيسه (بالذات) مع القضية التي يوءمن بها ان كان أبناً باراً لهذه القضيـــة واعياً لمهامه فيها ودوره كأنسان ذي وظيفة اجتماعية وثورية من خلال كلماته واشعاره .. وان كانت اصالته تختزن كل معطيـــات فكـــره والتزامه ، نشاطيته ومراسه ، نظرته الابداعية ومخزونه الذاتي ، اذ ذاك يكون الاثر الادبي نتاجاً معبراً ـ ولو عبر الاضاءة الداخلية كما رأينا في قصيدة فابتزاروف ـ عن القضية وابعادها . لذا فأن من التجني

---

(٧) ارنســت فيشر : «الاشتراكية والفــن» كتــاب الهــلال العدد ٨٣ ترجمة اسعد حليم ١٩٦٦ ص ١٦٨ .

تقنين مهمات الشاعر وآفاق تناوله الموضوع ومن التجني كذلك تحديد حريته في اختيار الصيغة الفنية او شكل الابداع الفني .. وهنا لابد من التنبيه «ان كلمة «الحرية» هذه يجب ان توءخذ بمعناها الواقعي الملموس لا تجريدياً . فالفنان لا يستطيع ان يوقف بقرار من حريته » الشروط والظروف والحدود التي في عصره وطبقته (في المجتمعـات الطبقية) وحدودها وظروفها . وعمله حر ولا يمكن الا ان يكـون حراً وذلك بمعنى ان يتخطى وبالضرورة لا الاطر الاجتماعية للعمـل الذي لا يتحلى بصفة الخلق من حيث الجمالية وهذه الاطر تحدد ، بصورة طبيعية ، مهمات كل شغيل ومكانه ودوره في تقسيم العمل».

من هنا فأن «حرية» الفنان و «حساسيته لابد ان يصـلا فـي ارتباطهما ــ عبر عملية الخلق الفني ــ بالشروط والظروف الطبقية والعصريـــة .. »

ان سيكلولوجية الشاعر ــ كأنسان وفنان ــ لتعيش عملية جزر ومد حضارياً وان بوصلته تظل تتحرك قلقة ــ أحياناً ــ ما دام ثمـة ألم يكمن في صلب وجدان العالم وما دامت مجازر تقام هنا وهناك ، وما دامت ثمة عدوانات متكررة على أرضنا، وحكومات تحكم بعقليات القرون الوسطى ، وتيجان متهرئة تتآمر على ارضنا ومكاسبنا وقوى المقاومة والتحرر ، وما دامت الطوابير الرجعية وجيوب المخـابرات الاسرائيلية والامريكية والانكلو ــ المانية ــ تعبث في الوطن العربي دون رادع فعلي ، وتتآمر كل هذه القوى الظلامية على حركة التحرر الوطني والقوى السياسية الثورية ..

من هنا تتجلى ملحمة الانسان الشاعر الرائعة في العمل الثــوري وفي الادب مثالاً للنضال على اكثر من جبهة وان استشهاد المناضل الفنان غسان كنفاني والمناضل الشاعر كمال ناصر •• وغيرهما لاكثر من مثال ساطع على عنصر المجابهة والالتزام ، وبالمقابل عنصر التآمر والعسف والقتل ••

لذا فالشاعر الثوري بالضرورة ــ لابد ان يعي هذه المسوءولية كيما يكون حقاً الانسان المتجاوز والمنجز لافعال الثورى الحقيقي بحكم هذه العلاقات الجدلية بين الاشياء •

ولكن تنتاب الشاعر في خندق المعركة ــ أحاسيس نقية فتتشكل أثرها قصيدة غزل خالصة الصوت ، عاش خطوط واجواء مضمونهــا في الماضي ، فتداعت في ذهنه في لحظة اتقاد وجداني ، لتعبر عن ذلك الحنين والحب الى الزوجة او الحبيبة •• وفي ذات الوقت قد تتكون هذه القصيدة بمعاناة اخرى فتخرج عن الغزل الخالص لتتشابك فــي عناق حار مع موضوعات اخرى كالغربة والمنفى والمرض •• والابتعاد ــ التخلي ، عن الارض السياسية ••• الخ •

فبدر شاكر السياب مثلاً ــ في قصيدته «في انتظار رسالة» التي بعثها الى زوجته وخاطبها وهو في احدى مستشفيات لنــدن ــ آنذاك ــ وقد نشرت في ديوانه «شناشيل أبنة الجلبي» ، هــذه القصيدة تلتقي في اكثر من نقطة مع قصيدة بلند الحيدري «خطوات في الغربة» التي كتبها أيضاً وهو خارج الوطن وهي موجهة الى زوجته ووطنه ونشرها في ديوانه «خطوات في الغربة» وقصيدة عبدالوهاب

البياتي «الموت في المنفى» المنشورة في «مجلة الهلال» المصرية •

هذه القصائد الثلاث كتبها ثلاثة شعراء كانوا خارج الوطــن : (العراق) ، وكانوا خارج التنظيم السياسي الذي احتواهم وكانوا قد مروا بمواقف وضعتهم موضع الصراع مع النفس•• جذورهم واحدة، وكانت تطلعاتهم واحدة ــ أيضاً ــ تزاملوا في العمــل السياسي ثم في العمل الادبي •• ثم تفرقوا •• وعاشو لوعة الفراق والمنفى مــع تفاوت درجات المعاناة والالم بين المرض الذي حــول السياب الــى حالة من عدم الاستقرار السياسي ، والمعاناة الوجدانية التي اطبقت على البياتي وجعلته ينتقل من أرض الى أخرى وقد تميزت قصائده بروح هجائية ترفض بنيات الواقع وعسف السلطات وبين معاناة بلنــد الحيدري الصادقة في محاولة استعادة موقعه في ارضه وبيته وفــي اطار المناخ السياسي الالتزامي السابق اذ «كان» له «حب وبيت» كما يقول في القصيدة •

ولكن الشعراء الثلاثة اعتصرتهم معاناة «التخلي» العسفي او الطوعي ــ وتجربة «البعاد» عن الوطن وعن ارض السياسة ومناخها ــ الطوعي والعسفي أيضاً ــ فعبروا عن هــذه التجربة في لحظــات اتقاد وجدانية كل حسب نشاطيته وتمرسه وخبرته الفنية وتناولاتــه وصياغاته الخاصة حين داهمهم الشعور بالغربة ووصل بهم حد الاتقاد الذي لا يمكن الا ان يعبر عنه بهذه الصيغة • ــ

وهم رغم تقارب المدة التي كتبوا ونشروا فيها هذه القصائــد لم يكتبوها وفق اتفاق مسبق فيما بينهم ، او بتوجيه احد (حزب ام

شخص ام قرار)، ولكن العامل الحاسم كان مجمل الظروف الذاتيـة والموضوعية التي احاطت بهم ...

فهل يمكن ان يقال للشعراء هوءلاء لماذا كتبتم بهذا التوقيـت وعن هذه المسألة بالذات : (الغربة خارج الوطـن وخارج التنظيـم وخارج الحب) ؟

اعتقد ان اي متتبع لشـعر وحيـاة هوءلاء سـيجد الجواب واضحاً .. وفي ذات الوقت سيكون من التجني ان نحاسبهم عـن التوقيت ، بل عن الموقف اننا لا نحاسب الشعراء عن الصيغة الفنيـة التي اختاروا في هذه اللحظة الانتقادية ، لكننا نحاسبهم عن الموقف من الانسان وطبيعة التعبير عنه بصدق وبدون زيف، بالحرية المسوءولة والالتزام الاخلاقي.. ان مطالبة الشاعر ان يكتب في«الادب والثورة» نتاجاً فنياً متكاملاً بشكل ميكانيكي ، آني ، سريع .. تحتوي علـى قصر نظر واغفال لطبيعة العمل الفني ومقتضيات نموه وتطوره وتمثله في داخل الفنان قبل انتاجه ..

اننا يجب ان نطالب بنوعية النتاج في الظرف المعين ، لا ان نطالب وندعو الى «زيادة الانتاج» ، كما العمل في المصانع ... وبهذا قـد نسقط في ذات الاتجاه الخاطىء ابان محاسبة السياب وانتقاده لانه انجز ملحمته الانسانية الرائعة «المومس العمياء» هذه الملحمة التي اثارت النقاش وسببت الخلاف بين السياب وبين بعض الوجوه الثقافيـة في الحزب الذي كان منتسبا اليه في اواخر الخمسينات .. ، وطبيعي اننا هنا لا نزكي السياب من اخطـاء ارتكبها ولكن الشاعـر الفنان

يتجاوز «يتخطى» بصورة عامة ، بصراع شخصي يخوضه ، يكون في اغلب الاحيان صراعاً قاسياً ممضاً ويائساً في أحيان اخرى ، يحاول – يقول لوفافر – ان يتخطى الحدود والعقبات التي يناهض بهـــا مجتمع ما ، الفعالية الشخصية (وحين تكون هذه الحدود والعقبـات موجودة ومناهضة لحركة النمو هذه) ..

و «الفنان يبذل اقصى جهد ليجد ثانية ويلتقط ويعبر ويمثل في اثره الفني كل عناصر الغنى التي بلغها الانسان فعلا في فترة زمنيـة معينة من فترات التاريخ ، وهو يبذل جهده ليدخل في الاثر الفنـي بدوات الحياة وتجسداتها الخارجية ، ومظاهرها» (ماركس) .

والاثر الفني كالكائن البشري يكون اكثر اصالة وفرادة بمقدار ما تزداد درجة اسهامه في الحياة عمقاً (الحياة الطبيعية والاجتماعية).. هذا هو اساس الحركة الواقعية في الفن ، وهو اساس تتفرع منـه الحاجة الملحة التي عبر عنها (انجلز) ، الحاجة الى اثارة فنية أصيلـة ملأى بالنماذج (تعرض لنا كائنات اظهرت فيها عناصر الفردية بقـوة وهي – ايضا – نموذجية) وهذه الاثار الفنية تلتقط ميول الحياة الواقعية الحية واتجاهاتها ، ونزعاتها العميقة التي هي جوهرية أيضاً[٨] – كما حصل في «المومس العمياء» للسياب . وبهذا المقياس يجب ان ننظر «للمومس العمياء» ولقصائد المنفى والغربة ولغيرها من النماذج الشعرية التي عبرت عن نزعات عميقة واتجاهات في الحياة وفق حالات اتقادية معينة وعبر تناغم جوهري وتساوق بين الفنان وبيئته وظروفه

(٨) لوفافر : في علم الجمال ص ٤٧ .

لان «الاثر الفني يخاطب مباشرة وظيفة متميزة عن الذكاء والعقل وهذه الوظيفة هي الحساسية» •

والحساسية شرط اساس من شروط حالات الاتقاد الوجداني، اذ بدونها لا يمكن ان تفجر قصيـدة اللحظـة الاتقاديـة لتحتوي بالضرورة ــ على نشاطية وتمرسية تميزان الخصائص الاصيلة للشاعر ولاثره الفني •••

والشعر هو «ليس كل ما يجب ان يقال» «بل» ربما هو اجمل واكثف ما يقـال وهـو يختلف ــ بدهيـاً ــ عن المقالـة السياسية «المنظومة» شعرا !

فالقصيدة موقف حضاري وفني خلاق والكلمات الطيبة لا تصنع شعراً جزلاً وجيداً •• كذلك فأن الشاعر «الطيب» لا تكفي طيبته ان تخلق منه مجاهدا عنيدا ، والمجاهد العنيد لا تكفي جهاديته ــ مهما بلغت من السمو ــ ان تجعله شاعرا بالكلمات •• فالشعر المرتجـل ليس شعرا طويل العمر ، ولا يحمل موءهلات التجاوز وتخطي الابعاد، كما لا يحمل موءهلات التأثير بعيدا في النفس البشرية للاسهام فـي تجميل او تغيير الحياة والمجتمع :

«انني أغنى بالمعنى الذي اعطاه فيرجل لهذه العبارة :

«أتغنى بالسلاح والانسان» ولا يمكن ان يرفض غنائي
ان يكـــون ••
لانه السلاح في يد الانسان الاعزل ، لانه الانسان
نفسه والحياة سبب وجوده

انا اغني لان العاصفة ليست من العنف
بحيث تطغى على غنائي
وايا كان الغد ..
يستطيعون ان ينزعوا عني الحياة
لكنهم لن يطفئوا غنائي »...

هذا الاصرار الثوري الذي اكده ــ اراغون ــ هنا .. هو معنى ان تتقيد الاغنية ــ القصيدة لتكون .. وحين تكون ، تصبح سلاحاً بيد الانسان .. وحين تصبح القصيدة سلاحا فهي تتجاوز ، انها تحقق أروع اشكال التجاوز ...

وهذا ما ندعو اليه ..

«ان الاسفار لا تجعلنا نكبر»

ــ هنري باربوس ــ

«الشعر وسيلة للمعرفة والكشف»

ــ غارودي ــ

٣ - الامتــداد والتــخلي في الشــعر العراقي (١٩٦٠ - ١٩٧٠)

شعراء العراق ظلوا يحلمون بخلق البلياد الجديدة[1] ولكن حلم بعضهم لم يلامس الواقع ولا الحياة .. بعضهم يعيش حلماً «ذنبياً» لم يتميز بأصالة الحالم الثوري ، بل بناقل الحلم الميتافيزيقي والتابــع لحالمين آخرين . من هنا سقطت احلام بعض الشعراء الشباب فــــي

(١) البلياد تعني (الثريا) .. وقد اطلقت هذه التسمية في الشعر ، على كل مدرسة شعرية موءلفة من سبعة شعراء مشهورين ظهروا في زمن واحد ، وقد اطلقت التسمية في فرنسا بالذات .

شراك التجريب ولم تتجاوز ذلك ، وظلت تعيش صراعاً حول الابداع الفنـــي وفيــه .

ومع ان هذا الصراع في الابداع الفني يجب أن يكون صراعـاً موضوعياً ، وينعكس عن تجربة معاشة . كيما يكون «دعوة الى تجاوز العالم ونواقصه» ــ كما ترى الثورة ــ لكن الصراع ظل ولوقت طويل يحمل طوباويته ولفظيته . أي انه صراع (وفي الشعر بالذات) سقط في الشكلية . ولم يكن فيه الحالم ولا الحلم «ثوريا» كما يجب .

حين قال لينين : «ينبغي ان نحلم» ، وجهت له العديد من الاسئلة «الغاضبة» من قبل «المتطرفين» الذين يعتقدون بـ «ان البشرية فـي رأي ماركس تضع نصب عينيها على الدوام أهدافاً ممكنـة . وان التاكتيك هو سير نمو المهام التي تنمو مع نمو الحزب» ويجيب لينين على هولاء بما كتبه «بيساريف» بصدد مسألة الخلاف بين الحلـم والحقيقـــة :

«ليست جميع الخلافات واحدة، اذ يمكن ان يسبق حلمي مجرى الاحداث الطبيعي .. أو يمكن ان يسير في اتجاه لا يفضي اليه سير الاحداث الطبيعي .. بحال من الاحوال ، في الحالة الاولى لا يسبب الحلم اي ضرر بل قد يشجع ويشدد عزيمة الانسان الكادح ، ليس في مثل هذه الاحلام ما يمكن ان يُفسد أو أن يشل القوة العاملـة بل العكس بالعكس .. فلئن كان الانسان محروما من ملكة الحلم على هذا الشكل ، وان يتصور العمل الذي بدأ به لتوه جاهزاً فـي صورته النهائية ، عندئذ لا استطيع ان اتصور بوجـه مـن الوجوه

الدافع الذي يدفع الانسان الى الشروع بعمل جسيم متعب في ميادين الفن والعلم والحياة العملية والى الدأب حتى انجازه .

ان الخلاف بين الحلم والحقيقة لا يسبب اي ضرر على ان يكون الشخص الحالم صادق الايمان بحلمه ، وعلى ان يتأمل الحياة بأنتباه . ويقارن بين ملاحظاته والقصور التي يبنيها في الهواء ، وعلى ان يعمل بوجه عام وبصورة وجدانية على تحقيق حلمه ، فعند وجود التماس بين الحلم والحياة تسير الامور على ما يرام » .

ويعقب لينين : هذا النوع من الاحلام قليل جدا لسوء الحـــظ في حركتنا ، ويقع القسط الاكبر من تبعة ذلك على ممثلي الانتقاديـــة العلنية و «الذنبية» غير العلنية ، الذين يتبجحون بأعتدالهم و «بحسم» «للملموس»[٢] .

اذن ما هي طبيعة «احلام» الشعراء الشباب في العراق ضمـــن محور العشر سنوات (١٩٦٠ ــ ١٩٧٠) الزمني ، الذي طفحت فيـــه، على السطح ، الكثير من «الاعتدادات الحلمية» البعيدة عن الواقع ؟ وما هي طبيعة هذه المرحلة ، ذات الحلقات الزمنية المتداخلة ، والتي رغم صغرها كانت مشحونة بالاحداث حد خلـــق «التخلي» ليس عن بنية وتركيب القصيدة الحديثة التي أتى بها الرواد ، بل «التخلي» عن كل حلم شعري او ثوري لدى البعض ، نتيجـــة الصراعات السياسية والحياتية التي انسحبت على الشعر والشعراء على حد سواء .

لقد كان حلم الشباب كبيراً ، فلقد وضع بعضهم افكاره الشعرية

---

(٢) لينين : المختارات . م ١ــج ١ ص ٣٤٠ .

فوق بركان الاحداث وصرخوا .. وحين تفجر البركان كان بعضهم ضمن الحمم ، وبعضهم ذاب مع الحمم، وبعضهم جرفته النار فأحترق. فأذا كان حلم الشباب هو في تجاوز نازك والبياتي والسياب وبلند وحاوي وعبدالصبور وغيرهم .. قد شكل صوت المرحلة ، فأنه كان اكبر من حجم «افعالهم» الشعرية ... اذ ان السياب والحيدري والبياتي ونازك والآخرين ــ من بلياد الشعر العربى بعد الحرب العالمية الثانية ــ قد استطاعوا مزج الحلم بالواقع، فتداخل صوتهم التجديدي المنجز مع صوت العصر عبر ثلاثية الحرب العالمية الثانية ، حرب فلسطين ، وثبة كانون فى العراق .. فأنهم استطاعوا ربط المحلي بالعربي بالعالمي ، والعمل على تخلق الشعر ضمن الموءثرات السياسية والظروف الموضوعية والذاتية ، بحيث كانت «افعالهم» الشعرية ، هي صليب المرحلة التى حملته دواوينهم بمسوءولية كاملة وواعية ، استهدفت ربط الحلم الثوري بأرض الواقع ، ونمو الحياة ..

ومع ان بدايات هوءلاء الرواد كانت محاولة للوقوف بين شطري بحر الشعر فلقد «وضعوا» قدماً على شاطىء التجديد واخرى على شاطىء التقليد [٣] من خلال ابرز انتاجات تلك المرحلة في العراق: **«شظايا ورماد»** و **«ازهار ذابلة»** و **«ملائكة وشياطين»** و «خفقة الطين» ... الخ .

يقول عبدالوهاب البياتي عن تلك المرحلة[٤] ان بدايتهم كشعراء

(٣، ٤) راجع الحوار الذي اجراه غالي شكري مع عبدالوهاب البياتي ، دراسات عربية العدد ١١ ايلول ١٩٧١ ــ السنة السابعة. ص ٧٠ ــ ٧١ .

كانت «عبر» مرحلة الاحساس «لا مرحلة الوعي» لان الذين حملوا مشعل التجديد كانوا «فتية» ــ بين سن العشرين او يزيدون علــى ذلك قليلا او ينقصون ــ وكان الظرف الثقافي والسياسي يختلف حضارياً ، عما هو عليه الواقع في مطلع الستينات ــ مثــلاً ــ اي بعد عشرين عاما من الثقافة والتطور . خاصة ، وان تأثــير الحركــة الوطنية ، كانت مفجرة لافاق المعرفة والثقافة بعد ثورة ١٤ تموز ٥٨ على وجه الخصوص ..

فهل يعني هذا ان الشعراء الرواد كانوا بسيطي الثقافة : سذجاً وكانوا «احساسيين» فقط !؟ اي بمعنى آخر كانوا في ظروف مراهقة فكرية وشعرية ؟! .

فأذا كان الامر كذلك فكيف استطاعوا قلب موازين القصيدة العربية ، وخلق البديل الجديد ؟!

واذا كان الامر ــ على عكس هذا المقياس ــ ينطبق على شعراء «الستينات» . أي ان شعراء «الستينات» هم اكثر وعيــاً ونضجــاً فهل يعني هذا ان ما يطرح اليوم من «شطحات» تأثيرية وتجريبية . هي بعض احلام ما فوق الواقع . اكثر اصالة وعمقاً من الشعر العربي عموماً وهل يشكل ذلك «اقانيم» تحولات نوعية في القصيدة العربية؟!

أظن الامر لا يخلو من مبالغة . في الصورتين : التي طرحهــا البياتي ونقيضها .

ولكي نعيد الصورة الى وضعها الطبيعي . لابد من القول ان جيل الرواد اسهم ــ رغم سن شعرائه المبكرة ــ في خلق القصيــدة

الجديدة ، وأقاموا على رفات القصيدة الرومانسية الكلاسيكية التي «احتضرت في مصر على يد محمود حسن اسماعيل وابراهيم ناجي والهمشري وعلى رفات » الرومانسية المهجرية «التي احتضرت» هي الاخرى على «قيثار» الياس ابي شبكة وايليا ابي ماضي ومن قبلهما ميخائيل نعيمة وجبران خليل جبران ـ[٥] فقد اقاموا بناء هيكل شعر جديد تعمق فيه رواده ، فأن هذا الشرف كفيل بأن يمنح الرواد «الوعي» الى جانب «الاحساس» اذ ليس المهم العمر الزمني لهوءلاء الشعراء الرواد ، فقد استطاعوا انقاذ الشعر العربي من سقوط الرومانسية الكلاسيكية وخلق «رومانسية جديدة» من ثم خلق رومانسية ثورية ، تحمل حلم الثوري ــ في اغلب ابعادها وتحمل صفة التجاوز ..

ففي الوقت الذي غابت فيه القصيدة العمودية في الوطن العربي في الاربعينيات عن التأثير ، (بات الصحو الشعري يتجسد فيما ابدعه السياب ونازك والحيدري وكاظم جواد والبياتي ومحمود البريكان في العراق في المبادرة التي سجلها العراق بهذا الصدد) كان صوت القصيدة العمودية في العراق لما يزل فاعلاً وقوياً «فكان الجواهري في ذروة مجده الشعري، وكانت اصداء الرصافي والزهاوي لا تزال ترن رنيناً متواصلاً ، على نقيض ما هو عليه الشعر الكلاسيكي في مصر وفي المهجر . » فأذا كان هذا هو واقع بداية الاربعينيات ، وبقية النتائج معروفة ، فهل يعني ــ بالمقابل ــ ان شعراء بداية الستينيات

---

(٥) المصدر السابق .

أمتلكوا نفس القدرة على تغيير البنية النوعية للقصيدة الحديثة ، كما فعل شعراء بداية الاربعينيات او مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية ؟ (مع الانتباه ان بداية الستينات ظلت تحتفظ للجواهري ــ مثلاً ــ بالقوة والتأثير ، كما احتفظت للسياب والبيــاتي والحيدري ونــازك، لحدما . برنين خاص .. على خلاف العديد من شعراء العربية الآخرين الذين خفت صوتهم) .

صحيح ان المناخ الثوري الذي رافق حركة الشعر الجديد في الاربعينيات ، من ثم الخمسينيات ، قد خلق ارضاً خصبة من التجارب ورثها شعراء الستينيات ، .. وان التغيير النوعي الحاصل في بنيــة المجتمع العراقي ونظام الحكم ــ بعد ثورة ١٤ تموز ٥٨ ــ وحركــة التحرر العالمي والانعطاف نحو الاشتراكية .. الخ احدث تياراً قوياً من الوعي داخل بنية المجتمع عموماً ؛ وحركة الشباب بخاصة ــ وفي طليعتهم الشعراء .. لكن هذا لم يمنع من ان توءثر هذه الاحداث ــ أيضاً ــ على انتاج الشعراء الرواد ــ سلباً أو ايجاباً ــ فتغنــي عطاءات بعضهم بحيث استمروا في امتلاك الساحة الى جانب غيرهــم ممن ترسخ شعره في الخمسينيات دون ان تخفت الجذوة الشعرية لنارهم المتقدة ! .

وصحيح ان الوعي العام الذي احاط ظروف جيل ما بعد ثورة ١٤ تموز ٥٨ ، يتأطر داخل حركة ثقافية واسعة ، وانفتاح غني وثر على كتب وقراءات وعوالم اكثر تنوعاً وتوفرا ، واطلاع علــى مناهــج وتيارات ومدارس اسهل وأدق ، مما كان عليــه الحال فــي بدايــة

الاربعينيات ... ولكن هل يعني هذا ان «الوعي» الخـاص بكـل شاعر من الشعراء الشباب هو أغنى وأعمق من «الوعي» الخـاص للشعراء الرواد «الشباب في وقتهم ! » .. ربما ان الصورة تعطي العكس ، فقد كانت «حساسية» الشعراء الشباب اعمق وأكثر تأثـرا بالاوضاع السياسية والثقافية ، أو أكثر تجاوبا في التلقي مع تيارات الفكر العالمي ومذاهبه ... وهذا ما جعل اغلب الشعراء يتخبطون في رؤية الاشياء ، ويتأثرون بالانعطافات اليسارية ، ولا يمتلكون الصبر الثوري الطويل النفس ، ويصابون باليأس بعد كل اخفاق واحبـاط ثوري ، اذ لم يعد الصراع في الداخل والخارج هـو الصراع بين الاسود والابيض ، كما كان متجليا في الاربعينيات والخمسينيات ، بالتالي لم تكن التيارات الفكرية على هـذا التزاحم والانفلاقـات حتى داخل جبهة التقدم والاشتراكية نفسها .. مما سـبب تشوش الرؤية ، التي وصلت لدى البعض ــ كما قلت ــ حد اليأس ..

فماذا نسمي هذا «الاحساس» وهذا «الوعي» الشبابي الجديد قياساً الى مرحلة الوعي ومرحلة «الاحساس» الاربعينية ؟ .

فاذا آمنا بأن بداية شعراء الستينات هي «مرحلة وعي» اكثر تكاملا وتنوعا وغنىً من الاربعينيات، وهي ليست «مرحلةاحساس» فهل استطاعت ــ رغم هذا الوعي المفترض ــ ان تغير بنية الشـعر الحديث وتخلق بلياداً جديدةً ؟! .

بدء قبل ان نخوض بأنفلاقات السنوات العشر وتخليـات وامتدادات شعرائها، نقول اذا كان للرواد بعض الفضل فيالتحولات

الجديدة في شعرنا العربي ، وهذا ما لا يختلف عليه المتابعون ، فأن للظروف والحركات الثورية في الوطن العربي الفضل الكبير لدفــع المرحلة الى امام واغنائها بعطاءات ثرة .

وما دام هذا الموجود الثقافي والانجازات (كل تراث وجهــد ودواوين ونقد وتنظيرات جيل الرواد وما لحقه ، زائداً كــل تراث وخصب وتنوع الحركة الثورية في الوطن العربي ، زائداً كل تراث الشعر والثقافة الانسانية والتقدمية ، منذ الاربعينيات حتى الآن).

قد توفرت للشعراء الشباب الى جانب مجموع التراث الحضارى والثوري في العالم ، .. اذا كان كل ذلك يتيح الفرصة امام الشعراء الجدد ان يفيدوا فائدة هامة وغنية من هذا المورث الكبير في خلق وبناء تجاربهم الشعرية الجديدة ولم يستطيعوا لاخلق «القصيدة» العملاقة ، ولا الشاعر العملاق ، فهل تميز هوءلاء الشــعراء ، اذن «بوعي» منفرد ؟!

وهل يمكن القول ان جيل الاربعينيات كان جيــلاً ابداعيــاً ــ رغم وعيه المحدود واحساسه العارم ــ في حين ان ما يســمى بجيل «الستينيات» ليس أكثر من «جيل» ــ تقويمي ــ بدأ ســنة ١٩٦٠ الميلادية ولم ينته بعــد .. ، وبين المفهومــين : الابداعــــي والتقويمي (من التقويم الميلادي) مسافة شاسعة كما هو واضح ،..

ثم ان جيل الاربعينيات والخمسينيات من ثم ، لم يتوقف بعض رواده ، فنحن اليوم نشهد اضافات راسخة على يد البياتي ، سعدي يوسف ، بلند الحيدري ، عبدالرزاق عبدالواحد ، يوسف الصــائغ

ـ مثلاً ـ كما نشهد محاولات تجريبية فرضتها طبيعـة المرحلـة ، وطبيعة ثقافة الشاعر الشاب ، وفهمه للتلقي والاداء والتعبير الفنـي، واذا كانت مرحلة السنوات العشر لم تخلق جيلا شـعريا وابداعيـا موءثرا بمعنى الكلمة ، بل بدايات تجريبية ركزت بعض ملامح هـذا الشاعر ، وضيعت الاخر ، فماذا اعطت هذه السنوات العشر عموما وبماذا تميزت بدايات الستينيات ؟ عبر التخلي والامتداد ؟!

هناك حد فاصل ـ من الناحية الزمنية والسياسية ـ لهـذه التخليات والامتدادات ، وفق فترات سلط فيها الضوء علـى حيـاة وشعر الشعراء العراقيين ، أو أنسحب حد الانطفاء بسبب الظـروف القائمة انذاك .. ويمكن تقسيم هذه الفترات الى اربـع ، دون ان يعني ذلك عدم وجود تداخل في هذه الفترات للشعراء الـــذين استمروا في الكتابة ولم يتوقفوا :ـ

الفترة الاولى (١٩٦٠ـ١٩٦٢) .

وهي امتداد لشعر الخمسينيات ، واعنى امتدادا للجيل الثاني (ما بعد الرواد) الذين نهضوا بالقصيدة العربية كمجددين ومبدعين.

الفترة الثانية (من اواخر ١٩٦٢ ـ أواخر ١٩٦٤) .

وهذه الفترة تميزت بأتجاهين : الاول ، الشعر الذي تغنـى بالقومية امتدادا لسنوات مضت (مرحلة العدوان الثلاثي على مصر) أو انبثاقا عن المرحلة الجديدة (طموحات تكوين الوحدة الثلاثيـة وما شابه) ومن ابرز شعراء الحس القومي : شاذل طاقه ، شـفيق الكمالي ، محمد جميل شلش ، بدايات سامي مهدي وحميد سعيد

وعبدالامير معله ، وهــذا لا يعني ان هوءلاء الشعراء لــم يتغنوا بقضايا الوطن وقضايا وجدانية وانسانية اخرى .. ولكن منظورهم للاحداث العربية يكتسب بعداً قومياً طبقياً .

اما الاتجاه الثاني فهو الذي تغنى بالجراح الذاتيــة واحتواء الالم الذي احدثته انتكاسة ثورة ١٤ تموز ٥٨ ومعاناة العنف ، وهذا الاتجاه هو امتداد لجيل البياتي ــ السياب ــ الحيدري ... شكلا ومضمونا ، وهو في ذات الوقت ، مرحلة استمرار هوءلاء ، بعد طرح الشعر على اساس أكثر تطوارا ، كما ألمحنا .

بلند الحيدري في (خطوات في الغربة بعد جئتم مــع الفجر) وسعدي يوسف في (قصائد مرئية بعد النجم والرماد) وعبدالوهاب البياتي في (قصائد الاقنعة ، حتى ما قبل تجربة القصيدة ــ الديوان في «الذي يأتي ولا يأتي» (١٩٦٦) وياسين طه حافظ في (الوحشــ والذاكرة) التي طبعها بعد ذلك بديوان قال فيه ان زمن القصائــد من ١٩٥٩ ــ ١٩٦٨ .

الفترة الثالثة (من اوائل ١٩٦٥–١٩٦٧) :

شعر العودة الى الاصل واستبدال الرمــوز الميثولوجيــة الرومانسية برموز التراث العربي الاسلامي ، والذات والثورة ، وبدايات التأثر الواضح بقصيدة النثر وبتراجم القصائد الاوربيــة والاميركيــة :

حسب الشيخ جعفر ، محمد سعيد الصكار ، سامي الجبوري ، طراد الكبيسي ، خالد علي مصطفى ، وشباب اخرون ..

الفترة الرابعة (من ١٩٦٧ــ١٩٧٠) :

وهي مرحلة ما بعد نكسة الخامس من حزيران التي فجرت هموم الشاعر العراقي ، وفي ذات الوقت هي فترة تبلور الاضاءات الشعرية لدى البعض ، ووضوح الاتجاهات لدى البعض الاخر ..

استقرار عبدالوهاب البياتي على قصيدة الديوان ، وقصيدة الافكار (ما بعد الذي يأتي ولا يأتي) وسعدي يوسف في ايقاعات الغربة وقصائد الملصقات الحواريات (قصائد ديوان: بعيداً عن السماء الاولى ، وبعض قصائد ديوان : نهايات الشمال الافريقي) ..

وبلند الحيدري في (رحلة الحروف الصفر واغاني الحارس المتعب) وعبدالرزاق عبدالواحد في (اوراق على رصيف الذاكرة وبعض قصائد (خيمةعلى مشارف الاربعين)وفاضل العزاوي (القصائد المنشورة في جريدتي النصر والثورة العربية ، والمجلات كمواقف في القصائد الميكانيكية وذات التأثر الادونيسي والعاملي) ومؤيد الراوي ، حميد المطبعي وأخرون في (قصيدة النثر) . والعسكار في (برتقالة في سورة الماء) وفوزي كريم في (حيث تبدأ الاشياء) وحميد سعيد في (شواطيء لم تعرف الدفء) وبعض قصائد (لغة الابراج الطينية) وياسين طه في (الوحش والذاكرة)[٦] ويوسف الصائغ في مطولاته بخاصة (من«رياح بني مازن» و«انتظريني عند تخوم البحر» وحتى «اعترافات مالك بن الريب» كما تجلت بدايات علي جعفر العلاق . حميد الخاقاني ، نبيل ياسين ، عباس البدري . وانضحة

(٦) رمن القصائد كما اشار في ديوانه من ١٩٥٩ ــ ١٩٦٨ .

في هذه الفترة ..

وسأشير الى الشاعرات العراقيات اشارة خاصة ..

كما ان هناك شعراء احتواهم الصمت ولـــم نســـمع لهـــم او يغنوا لنا ..

لقد حمل الشعر العراقي عطر المعاناة الحادة والخشنة الجلد ، اذ حين تنهمر مشاعر الانسان الشاعر ، وتسيل كنـــور أخضـــر أو تتجمع وتختزن ، ثم تنفجر دُفاقة مرة أخرى ، يظل صوت الشاعر العراقي ، مع ذلك ، قوياً في عطاءاته ، ومتنوعاً ، يتحدث بلا حواجز أو فواصل . ولا نقاط .. وتمتد الكلمات في داخل الاخرين وعبرهم الى مدن العالم ، وتنغرز في العقول ، فلا ينقشع ضباب بعضهـــا الا بعـــد جهـــد ..

فتحمل القصيدة صوت النبوءة ان كانت «وسيلة للكشـــف والمعرفة» ، وأحيانا تتحول الى وسيلة للتضبيب والترميز والتضبيع . لذا يظل الشعراء سائحون في مدنهم بلا تعويذة او بخور اذ يتكشف اللون الاصيل امامهم ، بعد معاناة ، وامامنا ، اكثر حدة وصراحة ..

اذ ذاك يكون للشاعر موقفه الانســـاني الحاصـــل والمكثف والموصل من تلاقي القيم واضطرامها وتضادها ، ومن سفح الــدم والصراع ، وكل تقعرات «الانا» ومحاولات التخطي عبر التخلـــي أو عبر الامتداد ، ومن اجل التجاوز والانجاز كطموح بديل .

بعض الشعراء اكتشفوا في الماركسية قارة جديدة : راحـــوا يجوبون طرقاتها ، غاباتها ، خلجانها وبحارها ؟ . ويحاورون عوالمهـــا

لكنهم ينظرون الى موجوداتها باندهاش •

بعضهم وجد في الثورة مبضعاً راح يمرره على الدمامل التي أمتلأ بها جسد التخلف ، واعتبر العلاج في التبضيع الكامل لبنيـة المجتمع القديم ، واجترار الرومانتيكية الثورية لدى بعضهم جعـل المبضع لا يهتز في اليد ، بل يســتقر على نفسـ الجراح ، حتـى بعـد التئامها •

بعض شعرائنا تأملوا العالـم ، واعتبروه قصيـدة عـذرية ، وحاولوا هتك عذريتها ، ولكن من خلال كلمات غيرهم ، وعبـر رؤى غيرهم •• حتى عبر أحاسيس غيرهم ، لـذا فقـدت السنتهم وكلماتهم مذاقها الخاص ، فلم تنفرد قصائدهم بالغناء ، ولم تحقق ايقاعها المتميز •

بعضهم يصحو كل يوم في كل قصيدة ليجد على ضفاف هدبه كسرا من النجوم وقوارير للكسل •• ولكن بعضهم تجاوز النظـر الى العالم من شقوق الباب ، كان جريئاً وتخطى صمت الخوف ••

فكم هم رائعون اولئك الذين رصفوا كلماتهم مـع احزانهم بلا تكلف ، وجمعوا رحيق الجراح فـي قارورة للعطـر أسـموها «مجموعة شعر» وضعوها رغم المعاناة المادية ، امام موائد العقل المتلقـــي •

اولئك الذين «نحتوا بالاظافر الجبل» يتطلب منا الانصاف ان نقول انهم تجاوزوا حـالات الصمت والخوف وظلوا يغنون ولـو بصوت متقطـع •

فالشعر ليس تفرساً ، حدساً، ارهاصاً ، حسب، بل انه اكتشاف ولذة في الاكتشاف ، ليس مغامرة في تشكيل الصورة والكلمـــة والبناء العضوي ، حسب ، وليس ابداعاً وخلقاً ، أيضاً .. بل وينبغي له ان يكون «شعراً قوياً» وجديداً وصافياً وخليقاً بأن يتحدى كـل قديم» لا ان يشكل أمتدادا للقديم ـ حسب ! وكما قال «كافكا» يوماً «فأن الشاعر» هو «الرجل الذي تحاصره الافكار الجديدة مع كل ناحية» . ونضيف الى ذلك : «ومن كل ناحية» «...» و «الذى يسلم قيادة الثورة موجات الفكر العاتية» ، لكنه ـ وهذا ما حصل في العراق ـ يجب ان يحافظ على أصالتــه ، وســمات مواطنــه الشعري ، ونبع موضوعاته . من هنا ينشأ «التخلي» ـ فنياً ـ عند بعض شعرائنا.. التخلي عن كلمات غيرهم، ورؤى غيرهم، وحاولوا ان يجربوا الاشكال العديدة ، وان يوجدوا أنفسهم ؛ ولكن بقصائد معدودات !

وكرد فعل للقصيدة ـ الشعار ـ التي تعكزت على الشـعب والقضية راح البعض يقــدم قصائد غير منتمية الى الوطن ؛ في حين أن هوءلاء تجاهلوا: ان «من يروم التغني بقصيدة شعب لا يكون وحده أبداً ، بل يجب «ان يكون مع المجتمع.. وان تدفعه الجموع» ليتهم في قيادتها » . خطوة واحدة الى امام .. لا اكثـر ! ولان الشعر العراقي ـ رغم كل ما دخله من شحطات فكريـة وشكلية ، وذلك بتأثير المدارس الاوربية ، ورغم كل ما فيه من تجريب ـ حاول أن يعطي لصفة الالتصاق بالوطن والامـة والانسان بعـداً عاقـلاً

عبر تجارب «غير عاقلة» في اكثر الاحيان !

من هنا خرج بعض الشعراء الموءمنين بأرضهم ووطنهم وقضيتهم، ليحملوا الشعر وجداناً عربياً ،•• فكانت بعض القصائد تحمـــل قبس وهموم العراق والامة العربية والانسان • وراح الشاعر يجوس بكلماته العقول والمجلات والاصقاع •• ولكن بلا نفس متصل •

ولكون الشعر معطى انسانياً يتخذ من هموم الجيل والعلائق الاجتماعية مدارا له ، •• كان شعر بداية الستينيات في العــراق امتداداً لاواخر الخمسينيات مطرزاً بصرخة الفرح التي تفجرت بعد ثورة تموز •• من هنا فأن النفس الثوري الجديد اسبغ شعاريته على قصائد هذه الفترة . اسقط القصائد في سرعة التجاوب والظرفية، فلم تتوازن وجدانيات الشاعر مع حجم الثورة الا بمقدار تكثيفـه للرصد اليومي والعام ••

الفرح الذي استطال في حناجر الشعراء بثورة تموز المجيدة ، ظل يلازم شعرهم حتى بعد سنوات ، وكان بعض الحزن يوشـي هذا الفرح ، ثم كان الحزن كله حين تكسرت مسيرة الثورة ، وتكسر الفرح في الحناجر والصدر والخطى ، ••

ولكن مطلع الستينيات الذي جاء بالقصيدة ذات الصوت الثوري العالي يملأ شعر الثورة الدروب والمنعطفات والصحف والمجـلات ظل مع شعاريته ، فرحاً مشروعاً ، وحباً ، طرح في الاسواق نتاجـات عديدة ، غزيرة ، ففي عام ١٩٦٠ وحده ـــ عـــام الامتـــداد لشـــعر الخمسينيات ـــ صدر عن اعضاء اتحاد الادباء العراقيين وحدهم (٣٠)

مجموعة شعرية الى جانب (١٠) مجاميع قصصية ومسرحيتان ، و(٢٠) كتابا مترجماً وكتابان محققان و(١٥) دراسة أدبية •• ومن هـــذه الارقام نستدل ان زخم الشعر وحصته الكمية كانت أكبر ••

فهل كان هذا الشعر يشكل امتداداً لقصيدة واحدة في الثورة، ولكن عبر شكلها المتنوع وتناغمات وايقاعات ولمسات شعرائها ؟!••

في عام ١٩٦٠ بالذات كان صوت الالم قد بدأ ينتزع مكانا فـــي فرح الشعر ، وفي مشاعر العديد من شعرائنا، وطرز هذا الالم بالخوف من خسران الثورة :

كان سعدي يوسف ــ مثلاً ــ يغني «النجم والرماد» عبـــر أحداث أنية تكررت ، بعد ان كادت ثورة ١٤ تموز ان تنهيها جذرياً•• ففي قصيدة «حادث يومي» يقول :

«محمد يعرف أن الساعة العاشرة
والنصف ••
تعني دربه والبيت والليمونة الساهرة
والنجم والفضه
وهكـــذا ••
كان على الدرب وفي اعماقه اغنية غضه
ناعمة كالنجم ، كالليمون ، كالفضة
لكننا يا سيداتي ، سادتي ، نختصر الانباء
محمد •• جاء مع الظلماء
خناجر أربعة كانت مع الظلماء

تنتظر الانجم والليمون والفضه
تنتظر الاغنية الغضه

١٨ــ٤ــ١٩٦٠»

وكان حس القصيدة لما يزل يســوج بين الرومانسية الثوريــة والواقعية ، ولم يتخلص من حدة الاحداث اليومية ، فكان محلــي الايقاع ، انساني السمات . لكن بعض شعرائنا الاخرين كانوا يغنون همومهم الاخرى •• وبعض الهموم الخاصة ، فشاذل طاقة ــ مثلاً ــ يغني الى «مقامرة» :

«الكحل في جفنيك أضناه السهر
والحظ غافٍ منذ دهر •• والقمر
يسبح في عينيك راقص الظــلال
شاحب الصور» (٧)

وقد يريد شاذل طاقة بالمقامرة رمزاً آخر ، اذا حاولنا ان نتعسف على القصيدة . ونستبطن بعداً لا توحي به •• من يدري ! وفي حين طرح بدر شاكر السياب في نبوءة ورؤيا ــ شباط ــ ١٩٦٢ ــ خوفه من الموت اثر نبوءة احد المنجمين الهنود بــأن الــكواكب ستصطدم وسيفنى العالم :

(نبوءتك المريرة عذبتني ، مزقت روحي
نبوءتك الرهيبة أيها العراف تبكيني
رأيت مسالك الافلاك تهرع للملايين

(٧) مجلة المعارف البيروتية ــ العدد العاشر ١٩٦٢ .

قــرأت خواطر الريح ..
ووسوسة الظلام كأن طفلاً بات ينتحب :
«ستنطفيء الحياة» ورحت ترسم موعد القدر
اذ حدجتني الشهب
هتفت بها : «غداً سنموت ، »
فأنهمري على البشر ...
فأهون ان اموت لديك وحدى دون حشرجة ،
ولا أنــه
من القدر المروع يجرف الاحياء بالآلاف »
ولكني أصيخ الى النهار فأسمع العراف
يهدد : سوف يهلك من عليها ، سوف تلتهب)
٢٦ــ١١ــ١٩٦١

وهذا الخوف من الموت ، هو الخوف من فقدان قيم الحيـــاة الخيرة والثورة ، وهو خوف الميتافيزيقي انه الخوف من تخلي الزمن عن امتدادات التاريخ ، هذا الخوف من «الموت» بصوره العديـــدة، اسقط السياب فيه ... ففقدناه .

وبعض الشـــعراء راح يغنـــي التفـــاوءل بعـــد أن تخلص مـــن حـــدة التنـــاول الثـــوري المباشـــر والفضفاض ، وهــــو يريد ــ عبر الرمز الواضح : « نجمة الصباح ، ان تلون العـــالم ، بعد ان باتت «البطاح» بلا لون :

«مرى على دروبنا يا نجمة الصباح

مرى على البطاح ،
ولوني دروبنا ، ولوني البطاح
وأيقظينا وابعثي نسائم الامان
والحب والحنان
وعطري اكواخنا ، ونغمي الرياح
يا نجمة الصباح .. (٨)

هنا يطمح الشاعر هو الآخر ، عبر هذا البعـد الرومانسي لأن تتخلى «الظروف عن قسوتها ، وتعود «امتدادا» لايام الثورةوخصبها فقد «نام» الرجال .. والشاعر يدعو لان توقظهم «نجمة الصباح».. وتبعث الامان والحب ، الذي افتقد مع السنين ..

وفي العديد من النماذج المشابهة نجد ان البناء الفني في هـذه القصائد لا يحمل اي تعقيد فيالشكل، والايقاع يتناغم بيسر ونعومة، مع شيء من رومانسية ذات رموز واضحة ، في لوحات شعرية سهلة التناول ، في حين نجد شعراء آخرين عادوا الى الغزل بالمرأة ، بعد ان «ضجروا» الغزل بالثورة ، التي لم «تمتد» وتعطي نفسها كما يجب، وكما كان الطموح، بل «تخلى» عنها الحكام البورجوازيون، فزلزلت الارض تحتها و «انحرفت» في ذهن البعض :

«رسائلي ،
اليك يا مشمسة العيون
تورق كالزهرة

---

(٨) علي الحسني ــ مجلة المعارف البيروتية العدد ١٠ لسنة ١٩٦٢ .

تزهر في سطورها الحروف
مروج ورد ، مسبل الجفوف ..
عوالماً أغرق في صفائها .. مرة » [٩]

المرحلة اذن تميزت بغزارة الانتاج ، من الناحية الكمية ، وبالنشر المستمر في المجلات العربية الى جانب النشـــر اليومي فـــي الصحف والمجلات المحلية ، لقد طرح بعضهم نتاجه عبر دواوين ومجاميع ، نشر بعضها الآخر في فترات متفاوتة [١٠] .

وكانت المناقشات لما تزل حارة ــ منذ الاشهر الاولى للثورة ــ حتى مطلع الستينات عن الادب العراقي والثورة فكتب عزيز الحاج :

---

(٩) سلمان الجبوري ــ مجلة المعارف العدد ٤ ١٩٦١ .

(١٠) مجاميع كان من المقرر ان تصدر وقد اعلن عنها صحابها . صدر بعضها ولم يصدر البعض الاخر حتى الان منها : حصاد العشرين (حميد سعيد) ، زوبعة الدم (محمد راضي جعفر) . ظنون واغاني (حبيب الحسيني) ، امطار (محمد سعيد الصكار) . اغنيـــات لا تعرف الحزن وكلمات لاذرع العمال (عبدالستار الدليمي) أشباح وظلال (عبدالله الجبوري) ، مجموعة كلمات جائعة (شريف الربيعي) اوراق التوت (طراد الكبيسي) احساس ابيض ، وقصائد من رحلة الجدران (محمد الجزائري) ، من وحي الزمن (عباس الملا عباس) طعام المقصلة (علي الحلي) ، صدى السنين (محمد بسيم الذويب) ايام النضال (عدنان الراوي) لي وللاخرين (محمود الريفي) عيون بغداد والمطر (رشدي العامل) احرار (عبدالوهاب البياتي) النجـــم والرماد (سعدي يوسف) الباكورة (صلاح نيازي) الاشواق الحارة (سلمان هادي الطعمة) عودة الربيع (لميعة عباس عمارة) جئتـــم مع الفجر (بلند الحيدري) اغاني الحرية (كاظم جواد) البدائـــع (محمد صالح بحر العلوم) ديوان الجواهري (محمد مهدي الجواهري) ديوان الحبوبي (محمود الحبوبي) .. الخ .

« ادبنا قبل ان يكون متخلفا من حيث الكم متخلف من حيث النوع ، من حيث الجودة الفنية ، وصدق التجارب مع انطلاقة الشعب العارمة .. اما ما نشر من الشعر فأن القصائد الفنية الممتازة اقل بقليل، اما بعضها فيمكنك مـن دون مغـالاة ــ وصفهـا بأدب (الكلايش والشعارات واللافتات) على حد تعبير ماوتسي تونغ انهـا تفتقر الى حرارة العاطفة ، والى الصور الفنية البارعة [١١] .»

ومن ثم .. وبعد هذه الادانة الصريحة ، حتى في مجال الـكم «المتخلف» ، وعلى منبر جريدة هامة كأتحاد الشعب . ومن قبل كاتب كان شاعرا وهو في تلك الفترة كان ذا مركز قيادي في الحركة الوطنية، بدأت «التخليات» عن هذا الشكل الادبي تظهر في نتاجات العديد من الشعراء ، وبدأت خيوط الرمزية والتضبب تلتف حول رقاب القصائد، حتى صرخ بعض الكتاب متسائلاً «لمن تكتبون ؟ » [١٢]

«ان جنوح شعرائنا نحو مالا يفهم متأت ــ كما اعتقد ــ نتيجة للتقليد وضحالة الافكار ، والغرور احياناً .. فثمة كلمات تذكرنـا أبداً بقصائد ثريا ملحس ذات الفوارز والنقـاط وعـلامات التعجب والكلمات الغريبة العجيبة التي ما أن ينتهي القارىء من قراءتها حتى يشعر بالصداع ويدوخ رأسه»..

ان هذه الصرخة الى جانب غيرها ، شكلت نوع الرفض تكللت

---

(١١) عزيز الحاج : مع ادبائنا في مناقشات حول (الادب العراقـي والثورة) جريدة اتحاد الشعب ١٩ــ٥ــ١٩٥٩ .

(١٢) ــ يعرب السعيدي : لمن تكتبون ؟ مجلة المثقف ص ٩٨ العـدد ١٤ السنة الثانية .

به كلمات ناقدة لبدايات الاتجاهات التجريبية فـي شـعر الشباب ، وكانت بداية التحول لدى بعض شعرائنا ، وبداية «التخلي» عن بعض الامتدادات السابقة ، ما نشره سعدي يوسف في قصيدة «الاشرعة» التي قال عنها وعنه عبدالمجيد الراضي :

« شعرت بسعدي يعاني من التمزق ففي دمه تصـرخ احـلام الشعراء معه في نزاع ضار ، ما يزال ذا جذب بالنسبة له »[١٣] ولكن اصوات بعض شـعرائنا ظلـت كمـا كانت « امتـدادا » لشـعر الخمسينات[١٤] ، ولكن بنفس اكثر جدة ، وتطورا ، فقد ظل صوت محمود البريكان قوياً هادراً ، رغم انه مـن ابرز مـلامح الظاهـرة التجديدية في الشعر العربي الحديث بعد الحرب العالمية الثانية :

« على الظلمات كانت ارضهم تطفو بغير مدى
تعاف الشمس دكنتها ، ويكره جدبها القمر
وعصر النور ، كان زمانهم ، لم تشهد «العصر»
من الظلمات ما شهدا ! » [١٥]

---

(١٣) عبدالمجيد الراضي : نقد قصائد العدد الماضي مجلة المثقف ص ٩٤ اذار ١٩٦٢ ، نشرت هذه القصيدة ضمن قصائد «نهايات الشمال الافريقي» القسم الثالث .

(١٤) قصائد عبدالرزاق عبدالواحد ، عبدالرزاق حسين ، يوسـف الصائغ ، رشدي العامل ، تركي الحميري ، فائز الزبيدي ، صلاح نيازي ، كاظم جواد ، موسى النقدي ، رفائيل البرتي ، عباس الربيعي ، كاظم نعمه التميمي ، عبداللطيف اطيمش ، علـي الحسيني ، راضي مهدي السعيد .. الخ .

(١٥) «عندما يصبح عالمنا حكاية» الاديب العراقـي ص ١٦٨ العـدد الاول ١٩٦١ .

ومع ان البريكان انقطع عن النشر ، الا لماماً ، ولكن وراء زخم الشاعر ظل يكمن نتاج فياض احتوته «اعماله الكاملة» التي وعـدنا بنشرها ولم ينشرها لحد الآن •

وفي تلكم الفترة ظهر من ينافس شعراء اتحاد الادباء العراقيين، الميدان ففي عام ١٩٦٠ أجيزت «جمعية المؤلفين والكتاب العراقيين» وهي جمعية ، كان بعض اعضائها اعضاء في الاتحاد اختلفوا مع الهيئة الادارية للاتحاد حول بعض اهداف وصيغ النظام الداخلي ، اذ سرعان ما ضاقت دائرة هذه الجمعية ، وسقطت في عزلة تامة ونفر منها العديد من الشعراء الذين حاولوا تغيير بنيتها الى منظمة فعالة فلم يفلحوا •• وهي الآن تضم اعضاء جغرافيين ومؤرخين ومحققي كتب وصحفيين الخ •• كما اغلق الاتحاد بعد ذلك فظل ميدان الادباء لا يجمعـه ولا ينظمه تنظيم او اتحاد فعال •

وسقط الشعر بين المناقشات النظرية في علم الادب والفن وبين المحاور الصداقية والسياسية والمجاملات ••

لقد كتب د • صلاح خالص ــ مثلا ــ عن عبدالوهاب البياتي في ديوانه «عشرون قصيدة من برلين» تحت عنوان : « البيـاتي رسول العراق الى الانسانية» يقول : «وهناك ايها القارىء النبيـل في هذه القصائد الجميلة ــ عبدالوهاب البياتي الانسان النبيـل، عبدالوهاب البياتي الشاعر المبدع، العراقي الواعي والمدرك• عبدالوهاب البياتي رسول العراق الى الانسانية ورسـول الانسـانية الـى

العــراق » [١٦] .

فهل في هذا التضخيم «الشخصي» للشاعر ما يستطيع القارىء ان ياسس منه مهمة الناقد الحقيقية ، وطبيعة شعر الشاعر وآفاقــه ورؤاه ، مــن جمالية القصيدة وايقاعها وتركيبها العضوي ، سـلباً وايجاباً ، .. وبنائها العام ــ بأختصار ــ !؟ كلا ، بالطبع ، انه ازاء هذا المديح ، قد لا يرى سوى البياتي الانسان عبر الكلمات الكبيرة والالقاب ، وقد يأتي الوقت الذي يندم فيه «الناقد» على اعطاء هذه الصفات لشخص الشاعر دون الخوض في شعره ، نقــدا وتحليلا ، وفق منهج علمي سليم .

صحيح ان البياتي اسهم دون شك في اغنــاء القصيدة العربيــة وتطويرها وله مع أخرين ، الاسهام الجليل في الريادة .. لكن البياتي حتى في ديوانه الذي صدر عن وزارة الاعلام بعدئذ : «قصائــد حب على بوابات العالم السبع » وهو كما قلت قصيــدة ــ الديوان او الديوان ــ القصيدة ، فهو يحاول ان يتجاوز نفسه ، ان يعطــي جديدا، ولكن لغة البياتي ومفردته الشعرية ظلت أليفة ــ حتى اوشكت ان تكون تقليدية ــ وغير مستعدة لحمل السكين وبضع أعيننا ، فهو يحاول عبر العنوان الطويل ، وعبر استبطان قيم البطل من المــوروث ان يجزىء القصيدة الديوان . خلافاً لسعدي يوسف الذي حــاول ــ بعد مرحلة الستينات ــ ان يلغي الالفة بين القصيدة السابقة عنده،

---

(١٦) د. صلاح خالص : مجلة الفكر العدد ١ــ٢ (عدد خاص) الســنة الثانية ص ١٣٩ .

والجمهور •• وبين القصيدة الجديدة ••

اذن فأن المرحلة أصيبت بداء المجاملة ولو نقينا هذه الكتابات من عنصر المبالغة والحب المفرط لتوصلنا الى اضاءة أكثر موضوعية ووضوحاً ، بمعنى أن ما أتيح للبياتي وما كتب عنه وما كتبه عن نفسه (تجربتي الشعرية) لم يتح لشعراء أخرين ، كذلك فأن الجو السياسي صعد أسهم العديد من الشعراء وسلط عليهم ضوءاً أكثر مما يستحقون ، لذا فأننا كثيرا ما قرأنا كتابة حب عن الشاعر وليس عن شعره •• ومن هنا تقتضي المرحلة الجديدة اعادة النظر في تلك التقيمات واسقاط كل ما هو غريب عن الموضوعية من الحساب •

ان داء التفخيم الشخصي اضاع بحث القيم الحقيقية فى الشعر العراقي لفترة طويلة ، صحيح ان نبرة الشعر الشعارى خفت بعدئذٍ وبدأت لغة اكثر صدقاً وذاتية تتجلى عبر المواقف الخاصة من الحياة•• لذا نرى حسب الشيخ جعفر يغني «الفارس العاشق»[١٧] بعد ان كان يغني بصوت حاد في شعاريته (خاصة في قصائده المنشورة في جريدة اتحاد الشعب والصحف الاخرى) •• انه راح يغني الوطن عبر الخوف من البعاد وعبر «التخلي» عن الامتدادات الشعارية السابقة :

« يا جواداً هائماً يحملني

في برارى وطني

أه لا تسرع ، دعني اشبع العينين من خضر الكروم

---

(١٧) حسب الشيخ جعفر : الفارس العاشق ــ مجلة «المثقف» العدد ٢٦ ــ ١٩٦٢ ص ٦٥ .

وبساتين النجوم »

وتبدأ نبرة الحزن عند حسب تتخذ شكلها الواضح منـــذ ذلك العهـــد :

« يا جوادى الاسود العينين ما اوحشني
فارس انهكني العشق وثوبي كفني»

ويتطور حسب الشيخ جعفر خلال هذه الفترة ويتجلى تطـــوره اثناء وبعد ســفره الى الاتحاد السوفيتي ودراسة الادب هنـــاك، في ديوانه «نخلة الله» والقصائد التي نشرها ٦٩ ـــ ٧٠ والتي ضمهـــا ديوانه الآخر «الطائر الخشبي» الذي طبع بعد سنتين[١٨] والامثلـــة كثيرة في هذا المجال ..

ومن ابرز الامثلة «التخلي عن الامتدادات» قصائـــد فاضـــل العزاوي ، وان هذا المقطع من قصائده الاولى بالمقارنة لاخر ما نشره في ٣١ــ١٢ــ١٩٦٩ يعطينا صورة الفرق بين ما كان ، وما عليـــه شعر العزاوي .

قال في قصيدة «الغد وحده لا يموت»[١٩]

«نجمة الماضي تمص النسغ من أشجارها الخضراء، والعتمة تبقـــى
تيبس الازهار في اغصاننا الجرداء في الريح .. لتلقى

---

(١٨) سنتناول في فصل خاص في القسم التالي من كتابنا هـــذا . ديـــوان «نخلـــة اللـــه» فـــي مجـــال الغربـــة والحـــزن المكثف كذلك ديوان الطائر الخشبي وقصائده الجديدة المدورة .

(١٩) مجلة الاديب العراقي العدد الثالث ١٩٦١ ص ٦٠ــ٦٥ .

بذرة مهملة في الحقل لا تنمو ولا تورق غصنا
لا تضيء العين لكن كي يقول الناس عنا
ان نقش الزمن الراحل حي يبعث الرعب بقلب النـــاس ، كي ترتفع
الراية في المذبح ، في الهيكل ، كي ينسج ابن الليل للاخت
رداء يستمر الشهوة فيها •• والغسق
وهي تلتقي نهدها الصارخ للذئب •• يعيد القصة الخالدة
الابيات في جوع العرق» •

حتى يقول في المقطع ــ٦ــ الختامي من القصيدة ذاتها :

«موجة تأتي وأزمان تموت
وغد يشرق بين الموت والميلاد صمتا
هو قلب الشعب لن يعرف موتا
هو لن يسكت حتى في الدجى ترتفع الراية
في ميلاد انسان جديد » .

اما في قصيدته «ها أنذا أصرخ في شوارع الجزيرة العربيـــة» فيخلتف ليس في شكل القصيدةوبنائها المعماري، ولكن في مضمونها ولغتها أيضا :

« هبط البحر الى مملكتي • نهض الساحر في رأسي •
جزري مقفلة • غابات تغرق في الماء : أنا العاشق
رمل الصحراء على جسد العشب امام الليل ، وفي امطار العـــــالم •

نحن الشعراء المبتهجين الممتلئين سلاماً ، نخرج
للنزهة في وادي المنفيين ، نغني كالاطفال نشيدك يا
صحراء العرب المسجونه في الاحلام »..
الى ان يقول :
« صليب الحب امام الفقراء . رأيت الليل
يهاجر في عين تنين
أيقظت رجالي . سافرنا في المطار الى أوطان الفقراء
فرأينا البحر امرأة حبلى . والملك مجنون . بالسيف
يموت » (٢٠)

ومن تفحص مفردات القصيدتين ، وطبيعة التنــاول ، والغــاء القيمة في تناغم القصيدة الثانية ، الى جانب طبيعة المعالجة والنظــرة الى الاشياء ، نرى ان تحولات فاضل العزاوي ، لم تأت فقط ضمن اطار النظرة الى العالم والكون ، بل والغرق في تيار قصيدة النثر ، والشطحات السوريالية والاختلاطات الفكرية ، التي تعد ، مع «جرأة» ما فيها ، ضمن اطار «الامتداد» المتأخر للفكــر الاوربي والمدارس الاوربية (السوريالية بشكل خاص) التي سادت اوربا في مطلع هذا القرن وأمتدت بقاياها ــ مبعثرة هنا وهناك ــ حتى اواسط الستينات.. ثم ان شعر العزاوي يشكل «امتداداً» آخر ــ على مستوى الوطــن العربي ــ لشعر أدونيس وانسي الحاج وابي شقرا ويوسف الخال ..

(٢٠) مجلة «الف باء» البغدادية العدد (٧٦) السنة الثانية ٣١ كانون الثاني ١٩٦٩ .

وهذا التيار كان قوي التأثير على شعراء آخرين كموءيد الراوي مثلاً، وعلى ادباء أخرين • كما كرست له مجلة «الكلمة» نفسها ونشـرت قصائد النثر بحماس غير طبيعي[٢١] •• الا ان ابرز من بدأ هـــذه

---

(٢١) نثبت هنا مقتطفات من ثلاث نماذج نشرتها مجلة «الكلمـــة» باعداد متفاوتة :

ففي قصيدة «اشخاص في فيزياء الجسد» المنشورة في العدد ٢ ــ ٦٨ ص ٢٥ يقول موءيد الراوي :

آملاً أن أظن الزيارة فضاء
آملاً أن لا تكون دولة
أنتظر . أنتظر . انتظر زيارة المطر
بعـد
سقوط
الاصابع
مـــع
الرمــز
داخل ، قنينة الليل
انتظر زراعة المعاطف والوفود الاجنبية
لأقوم بعملية تركيب بسيطة :
اجمع نفسي والعائلة . انتم العائلة والتأكيد معنا

● ويقول حميد المطبعي في «براءة القتيل» ، مجلة الكلمة العدد ٤ ١٩٦٩ وهي : «الى نزار قباني» :

انتحل راياتكم ، وأقرأ سورتي كالاولين
مهرج يفتح كتاب القراءات
كما المزمن الذي دار
لصوت الوجوه المقنعة ،
سمات العصر القصيرة ، وللارض صوتها
مدارها انتحل لغة الهاربين
حزام هذا الفرس الطريد من بيتي ،
يشدني ، تدور كواكب الأنهر ، فياشتبمة الاباء

«الصرعة» المهندس قحطان المدفعي وهو رسام أيضا ، وذلك فـي كراسة الشعرى «فلول» حيث وزع كلمات قصائده بشكل هندسي استعمل فيه الفرجال والمسطرة ، وكانت اشكال القصائد هندسـية محضـــة ..

اما الاتجاه الآخر من الشعراء الشباب الذي لم يتخل عن أسلوبه وطرائق تناوله ، وظل امتدادا لشعر الخمسينات ، للنفس الرومانسي والواقعي ، المزيج بالثورية ، والذي طور امكاناته بشكل واضـح فابرز ممثلية محمد سعيد الصكار في ديوانه «برتقالة في سورة الماء» الذي كان أنيقاً في اختيار الكلمة ، مكثفا القصيدة لاقصى حـــدود التكثيف واضعاً كلماته في مكانها الملائم دون تفـريط بالمعنى ودون أسراف بالشكل ، ونثبت هنـا النص الـكامل لقصيدته «السقوط» (ص ٣٨ من الديوان) :

طَمِعنا ، هذه جباهكم عصافير من القار وهذه مـدن
تركض ، تركت خلفها مطربتي .
سنرى ، أي مغن صاح :
(كلمت غربة الحجر ،
غنيت هجرة الماء والزعتر والنساء
اسير وطين حقولي زاد لأطفالي)

● وثالثة القصائد ـ الامثلة لأنور الغساني المنشورة في الكلمـة ايلول ٦٩ ص ٩٨ بعنوان «الحريق» :

(يا ســادة !
رموز الوقت في المحطات
هناك النساء
يأتين بالرجال الباكين من القصائد القديمة
وقبل الرحيل يرسمن بالطباشير خطوط القتال ..

« في مسجد المدينة
ما عادت الآيات تعطي الامن والسكينة
لان خط الثلث والاهله
لان كل جمله
دبجها بخطه ابن مقله
طاشت غداة انتزعوا يمينه

••••

كتابة الآيات مسمارية
يا ضيعة المدينة» البصرة ١٩ــ١ــ٦٧

ومن الضروري ان نتبه لدلالة «الماء» في شعر الصكار ، في عنواني ديوانيه «امطار» و «برتقالة في سورة الماء» ، اذ يمكن ان نقول ان العلاقة الاساسية ــ علاقة الرمز بالماء للرواء ولتضاده العطش ــ تظل هي العلاقة الاساسية في الوحدة العضوية الحياتية للصكار ، كحاجة ، يظل ينشدها الشاعر وكبديل لواقع قاحل يحاول ان يملاءه بالخصب حتى ولو عبر اختيار اسم طفلته البكر «ريا» •• ويبدو ان الصكار هنا : هو «البرتقالة» التي ظلت المياه تتقاذفها من «الامطار» وحتى صخب «السورة» •

ولو انتبهنا الى استعمال الماء كرمز في الشعر العراقي، فسنجد ان له اكثر من دلالة عند بدر شاكر السياب وسعدي يوسف وزكي الجابر وعبدالرزاق عبدالواحد ولميعة عباس عمارة ، وغيرهم من الشعراء الذين ولدوا في القرية العراقية ، أو نشأوا في الريف قبل

انتقالهم الى المدينة •• ثم ان نقل دلالات الماء مـن قبـل الشـعراء الشباب ، ذات تأثير ، في تركيب قصائدهم ، فبعضهم نقلها تقليدا ، وبعضهم اعاد نفس أستعمالها لدى شاعر آخر ، وعلى العموم فـأن شعر هذه المرحلة الستينية كثر وشاع فيه استعمال الماء في القصيـدة العراقيـــة !

اما الشق الثاني من هذا الاتجاه ، الذي لم يتخل ولـم ينبـذ الامتداد لكنه لم يتطورالتطور المنشود فمن ابرز ممثليه رشدي العامل والفريد ســمعان •• ، والفريد فـي مجموع دواوينه ، تطـــور بمقدار ، وأن ابرز ما قدمه في ديوانه «اغنيات للمعركة» ذلك التشكيل الثوري وغنائية «الفدائي من الداخل» التي يحملها حس الفريـــد الثوري المتحمس •• وشعر الفريد سمعان في بعضه امتداد لشـــعر الشعارات ، وفي بعضه الآخر امتداد لشعر المقاومة الثورية مع تداعيات وجدانية تتساوق هنا وهناك مع المد الثوري[٢٢] •

واذا راجعنا أولى قصائد الفريد المنشورة في اواخر عـام ٥٩ نجد ان قصائده التالية هي امتداد لذلك المضمون اكثر حيوية وجمالية:

«شراعنــــا
يمزق الشباك
في مسيره الجبار ، نحو النور
يقهر الخطوب

(٢٢) صدر للشاعر عام ٧١ ديوان (عندما ترحل النجوم) وسنتحدث عنه وعن (اغنيات للمعركة) في قسم التطبيق) من كتابنا هذا .

ويصرع الزوابع الهوج
وينـــأى
عن مرافىء الغروب
ويرتقى الامواج ، عندما تحاول الوثوب
ويصفع الكواسج المحمومة الانفاس بالمجداف
قبل ان تثوب
ليستحم مطمئناً
في مساقط الضياء والطيوب
ويلتقـــي
مع الشعوب
في نضالها الجرىء
عبر البيد والادغال والجبال ..» (٢٣)

ويعطينا هذا المقطع اكثر من دلالة على ما كان عليه شعر الفريد سمعان وشعر اغلب الشعراء العراقيين من بدائية في التناول ، ونثرية ومباشرة وشعارية .. فلقد ظل شعر الكثير من شعرائنا يلهــث وراء ثورة ١٤ تموز ٥٨ مجارياً الكتابات السياسية ... وفـــي بدايـــة الستينات ظهر اتجاه القصائد المكظومة التي تتحدث مـــن الداخـــل وتعقد شكل القصيدة بعد عام ٦٥ حتى جاءت نكســـة الخامس مـــن حزيران عام ٦٧ فأدخلت الشعر في فلك موضوعات النكسة والمقاومة

(٢٣) من قصيدة «مع الشعوب» ـ مجلـــة الفكر تشـــرين الاول ٥٩ ص ٤٧ وقد وردت كلمة «البعيد» في النص المنشور ، ولا يستقيم الوزن لذا نعتقد ان الصحيح عبد «البيد» ليستقيم الوزن والمعنى.

والنقد الذاتي ومراجعة النفس ، والفكر والانظمة والعلاقات .

وهناك جانب هام في عاطفة الشاعر العراقي ، فلقــد كان الوطن ومشاغله أكبر حجما من كل مشاعر الشعراء العراقيين فالمرأة رغـم احتلالها مساحة كبيرة في نتاج شعراء العالم ، لكنها لم تكن علــى مستوى الوطن في التناول العراقي ليس بسبب مشــاعر «اللاحب» التي ــ يصورها بعض النقاد بأنها سمة من سمات الشعر الستيني ــ وانا ــ هنا . اختلف في هذه المسألة ، مع هوءلاء النقاد .. اذ ان المرأة شغلت حيزاً من مشاعر الشباب ، لان «الانسان التقدمي يظهر خــلال علاقته ببيئته ، موقعه تجاه وطنهوالمرأة التي يُحب، وحضارته وحضارة العالم ، وتجاه اصدقائه واعدائه»[٣٤] .

صحيح ان الاصوات الجــديدة التي ظهــرت ما بين ٦٥ــ٦٧ ، ٦٧ــ٧٠ تميزت عن سواها بعطاء خاص ، ولكن ظلت «المرأة والوطن» تشكلان دلالتين ليس في شعر الرجال ، حسب ، بل وشعر الشاعرات العراقيات .. فقد قرأنا لشاعرات عراقيات امثال صبرية الحسو في في ديوانها «القمر في شوارع بغداد» ولحياة النهر ، ولسلافه حجاوى (وهي فلسطينية وزوجة الشاعر كاظم جواد) ،.. الى جانب نــازك الملائكة في «شجرة القمر» .. اما لميعة عباس عمارة فقــــد واصلت مسيرتها منذ «الزاوية الخالية» و «عودة الروح» حتى «اغاني عشتار» وفي هذا الديوان ظلت لميعة عباس عمارة امتــدادا لشعرها ولنفسها

---

(٣٤) تمارا موتيليفا : التطور الثوري فى الادب والفن ــ مجلة الادب السوفيتى ك ٢ ــ ١٩٦٠ .

الخاص ولنعومة تناولاتها ، حيث امتزج الحبيب بالوطن والحياة[٢٥].

اما آمال الزهاوي التي توزعت مشاغلها بين الشعر والصحافة والسفر فقد كان ديوانها الاول «الفدائي والوحش» الذي صدر عام ١٩٦٩ ذا لغة خاصة ليست بالنعومة المعتادة في شعر الاخريات ؛ بل كانت لغتها حادة ومجابهة ، وقصيدتها ذات بناء معقد[٢٦]..

لقد ظلت آمال تغزل حزنها الخاص الذي تفجر في المنفى الاختياري الذي اوجدته لنفسها وداخل ذاتها ، وعبر روءى الموت والتشاوءم فكان «الفدائي والوحش» صوتها الحار الحزين :

«اني اسائل كيف لم تنضج جراح الليل
طوفاناً ؟
وكواسج الاعداء راسية
والبحر بين يديه كثبان من الاشياء»[٢٧]

« ان تصوير الواقع في تطوره الثوري لا يعني التركيز على كفاح الجماهير من اجل التحرير ، حسب ، ولكنه يعني كذلك التصوير الواقعي العميق للتقدميين في عصرنا .. فالحركة العالمية التقدمية تمدنا بأناس ذوى تكوين ذهني واخلاقي لا يوجد في الآداب الماضية

---

(٢٥) صدر للشاعرة لميعة عباس عمارة ديوان جديد بعنوان (عراقية) عن دار العودة عام ٧٢ ، وهو امتداد ايضا لشعرها السابق كما صدر لها عام ١٩٧٢ ديوان آخر بعنوان « ويسمونه الحب » يحمل ذات المعطيات .

(٢٦) ويتجلى هذا اكثر في ديوانها الثاني «الطارقون بحار والموت» الذي صدر عام ٧١ .

(٢٧) عن قصيدة «الصوت في قمم سليمان» ص ٧١ ــ «الفدائي والوحش» .

أو بين ابطال الرأسمالية اليوم «لذا يظهر الانسان التقدمي في افضل الشعر الاشتراكي المعاصر ــ اراغون . نيرودا وناظـم حكمت مـن قبل ، ــ خلال علاقته ببيئته وموقفه تجاه وطنه والمرأة» . لذا فمنذ عام ١٩٦٠ وحتى ١٩٧٠ ظل اغلب الشعراء يتناولون قضايا عصرهم بشكل او بآخر ، يتأثرون ويوءثرون .. فقد تحدث سعدي يوسف عن «التحري» و«القاء القبض» «ومعاناة» سالم المرزوق و«الاعتداء» و«الاسوار» و «الاغتراب» وعن «صور من باب الشيخ» و «عامل في الميناء» الى «مرثيه الالوية الاربعة عشر» وأعقد قيم العصر .. كذلك فعل البياتي والسياب وبلند ، كما فعل الشعراء الشباب فـي تناول هذه المسائل من «تحرى» لياسين طه حافظ ، الى«قضيـــة هاملت المعقدة» لفاضل العزاوي ..

ومع كل ملاحظاتنا حول المرحلة والشعر فأن العراق قياسـا الى الوطن العربي «ظل يتبوأ مركز الطليعة في هذا الميدان ، وعلى الرغم من ان نتاجنا الشعري الجيد لم يزل يسيرا الا اننا نستطيع ان نغني بمقاطع رائعة منه حرية بأن تردد أصداءً مسموعة على النطاق العالمي » ــ كما قال علي الشوك ــ مرة ولما يزل هذا التشـــخيص قائماً وصحيحاً حتى اليوم فأن «نهضتنا فـــي الشـــعر اصبحت ذات مستوى عالمي ، وسرتقدم الشعر عندنا يعود فيرأيي الى وجود تراث كلاسيكي جيد في الشكل والمحتوى ، فضلا عن الاستفادة مـــن التراث الانساني الحديث ، فليس ممكناً اطلاقا أن يقال ان شعراءنا المحدثين لم يستفيدوا من التراث الموسيقي الفني في الشعر العربي

الكلاسيكي ولا من اثار شعراء الجاهلية والاسلام ، وحتى الجـانب الموضوعي لم يخل من التأثير بالقديم فلنا تراث يرقى الى ايام ابي تمام والمتنبي ، والمعـري وغيرهم ، واذا كـان صحيحاً ان شعراءنا الحديثين قد جاوءا بشيء يستحق التقدير فأن من الحق أيضا ان تأثير القدامى كان ذا شأن كبير عليهم (٣٨) .

ان هذا التشخيص يحتفظ بحيويته ، اضافة الى تأثير المقاومة ونكسة حزيران ، والتأثير بالآداب الاوربية كما قلنا .. فالى جانب تأثير شعر المقاومة ــ بعد النكسة ــ في خلق قصيدة الفداء لـدى شعرائنا ، فان استقراء التراث والرجوع اليه ، ألهـم العـديد مـن القصائد العراقية. كما جاءت محاولة «التنظير» لمنهج شعريوفكري «البيان الشعري» جزء من طموح «ريادي» قام به الشباب ، ولكن لم تكن نظرتهم متكاملة الى الشعر والعالم ، وعـدم استقرارهم على نظرية علمية مرشدة ، لم يتح لهذه التجربة ان تنمو وتتكامل .

كما ان الرجوع الى الماضي والتعبير عنتجارب الكبتالسياسي والعسف والكظم شكلت سمة من سمات المرحلة ، الى جانب بقـاء أصوات أصيلة في ميدان الكفاح ، عبر الشعر ممتدة الروءيا فـي المستقبل كبلند وسعدي والبريكان كـ «قصائده التجريبية» المنشورة في مجلة المثقف العربي العـددان ٨ ، ٩ ــ ايلـول ــ ت ١ ١٩٧٠ والقصائد كلها موءرخة عام ١٩٦٩ .

---

(٣٨) على الشوك : نحو افاق جديدة ــ مجلة المثقف العدد ٢٣ــ١٩٦١ ص ١٢ .

١ ــ في السقوط الجماعي
دموع الحب جاهزة ومختومة
بأنواع القوارير
عيون الله في كراسة التشريح مرسومة
دم الاحبار ممزوجا بأصناف من الخمر (ولا يكشف عن
سر المقادير)
خلاصات من الاحلام ــ
في صورة أقراص، شراب ، حقن في الدم، تحت الجلد،
اصوات الصراصير
مسجلة لمن يرغب
مجـــاناً
فخذ ما شئت من سوق الاساطير.»
وفي قصيدته «عن الحرية» يقول البريكان :
« دعوتموني لاكتشاف قارة اخرى
معاً . وأنكرتم عليّ روءية الخريطة .
أؤثر أن أبحر في سفينتي البسيطة
فأن تلاقينا فسوف تحسن الذكرى

* * *

قد متمولي منزلاً مزخرفاً مريح
لقاء أغنيـــة
تطابق الشروط .

أوثر ان أبقى
على جوادي وأهيم من مهب ريح
الى مهب ريح •

* * *

جئتم بوجه آخر جديد
لي ، متقن حسب المقاييس المثالية •
شكراً لكم • لا اشتهي عيناً زجاجية
فماً من المطاط
لا أبتغي أزالة الفرق • ولا أريد
سعادة التماثل الكامل •
شكراً لكم • دعوه يبقى ذلك الفاصل
أليس عبداً • دعوه يبقى ذلك الفاصل
اليس عبدا في الصميم سيد العبيد ؟ »

وفي قصيدته «انتماءات» يقول :

«على المشهد
اسمر نظرتي • لكن لي حلمي
ولأني هو للاجمل والابعد »•

وهذا الرفض للاحتواء المزيف ، ورفض «تطابق الشروط» والتأكيد على بقاء «ذلك الفاصل» يعني الكثير لشاعر رفض حتى النشر ــ وهو أبسط مقومات ادامة العلاقة بين الشاعر وجمهوره ــ في حين انه شاعر يعي بدقة كبيرة ومتناهية كل حرفيات وتقنيات

قصيدته التي يكتب :

« في بعض قصائدي المبكرة وما بعدها ، وردت صيغة الماضي على نحو يضفي صفة أسطورية على الحدث: ــ خرافة روح ــ ١٩٤٨ وغيرها ، كما غلب سياق الحضور المستمر على قصائد اخـــرى مثل الباب الكبير ــ ١٩٤٩ • وكثيرا ما ملت ــ باطنيا ــ الى السياق المتغير ــ مداخلة الازمنة اوالمراوحة بينها ــ كما فيمطولة ــ اعماق المدينة ١٩٦١ • وربما جربت بصورة استثنائية ، الجمل الساكنة ــ الخالية ــ من الفعل ــ لتجسيم لحظة روحية : ــ قصيدة ساكنة ــ ١٩٦٩ • وطالما حاولت ان اعبر عن تجارب تجري في أبعاد زمنيـــة سحيقة ، وعندئذ تفقد صيغ الافعال دلالاتها الزمنية الخاصة ، أو تكاد وتشترك في خلق ايقاع لا نهائي يشبه ان يكون حلماً أبديــاً ــ الثلاثة ــ ١٩٦٢ ــ حارس الفنار ــ ١٩٦٩ وبعض هذه السياقات مصمم أو ملموح مقدما ومعظمها ــ يظهر ــ في مسار التعبـــير وغالبا ما يبدأ الشاعر تلقائيا ، وينتهي الى اكتشاف اسرار اللغـــة الشعرية ، وهو في ذلك مدفوع بضغط مشاعر تتطلب التجسيم • والذي أود قولـــه ان الخصائص التعبيرية الثانوية لهـــا دلالاتهـــا ومواضعها وهي تخضع لشروط الشعر الداخلية •• ان الظواهـــر التعبيرية مرتبطة بتجربة الشاعر وطبيعة هـــذه التجربـــة وليســـت مهارات •• وبمجرد عزلها عن سائر العناصر تفقد خواصها ••

واعتقد ان المناخ الروحي لشعر الشاعر ، والخصائص الفنية المميزة في صورتها المتكاملة هي اهم ما يستحق الالتفات لان كـــل

شيء أخر يمكن أن يفهم في ضوء التمثيل الكلي لجوهر فن الشاعر وهذه مهمة لها شروطها . »[٢٩]

واذا كانت مناقشة الشاعر البريكان لمهمة اللغة الشعرية عنده، اخذت هذه الجدية في الرد على ناقد أساء فهم فن الشاعر ، فـأن هذه الاضاءة تعطينا صورة النماذج الراسخة في الشعر العراقي لدى البريكان ـ وهو من الرواد ـ واستمرارية ذلك فـي تجاربه فـي اواخر الستينات ، أيضاً ...

في حين اوشك ان يغيب شاعر مثل حسين مردان ، عن الساحة، لولا ديوانه «طراز خاص» الذي منع دخوله وتداوله في العراق، ومع انه انجز ديوانا آخر لم يطبعه بعد ، لكن مردان اتجـه الـى الصحافة والاذاعة بكليته ولم يقدم في اواخر الستينات ما يعد تقدماً شعرياً .. ومع أن الفترة الاخيرة من مرحلة الستينات اضاءت اسماء عدد من الشعراء الشباب كحميد سعيد ومالك المطلبي وسامي مهدي وعبدالامير معله وخالد علي مصطفى .. فقد شخصت المرحلة شعراء شباب واعدين كخالد الخشان وفوزي كريم وخالد يوسف ومحسن أطيمش ، ومحمد علي الخفاجي وعلي جعفر العـلاق ،... وبضعـة شعراء في المحافظات كمصطفى عبدالله وحسين عبداللطيف وشاكر العاشور (في البصرة) وارشد توفيق ومعد الجبوري (في الموصل) وشعراء آخرين هنا وهناك ،.. كانت لمساهماتهم مردوداتها فـي

(٢٩) محمود البريكان : رد الشاعر على مقالـة الاحتكام بالاسـرار المنشورة في العدد الثالث من مجلة الشعر ٦٩ .

النقاش وفي حجم العلاقات الادبية والسياسية وفي حجم النشر .. الى جانب اسماء استمرت في النشر كالصكار والفريد سمعان وحسب الشيخ جعفر وتركي الحميري وسلمان الجبوري واخرين كما نشر حسين جليل قصائد متفرقة ، وجمع قصائده الاخرى في ديوان صدر عن وزارة الاعلام .

اما الشاعر صادق الصائغ الذي نشر عدة قصائد «جسدية» مختلطة بفيزياء وكيمياء وخرائط الجسد وشكل تركيب قصائد موءيد الراوي ، فهو اكثر الشكليين ــ انهماكا ــ في بناء قصيدته، وفي الاستعمالات اللغوية المتحذلقة و «محاولات» التوغل داخل «اللغة» و «المفردة» حتى ولو كانت ناتئة ومنفية (قصيدته أنشودة الكركدن وغيرها ..)

اما الشعر الكلاسيكي «بريد العودة» للجواهري الكبير بعد «بريد الغربة» هو بعض عطاءات هذا الشاعر الكبير المنشورة في تلكم المرحلة ، وسواء ظل الجواهري يتفاوت في المستوى بين قصيدة واخرى فأنه سيظل كبير شعراء العربية العموديين ، كما يظل الشاعر السيد مصطفى جمال الدين مع المع شعراء العمود المبرزين في هذه المرحلة[٣٠] .

---

(٣٠) صدر للجواهري عام ٧١ «ايها الارق» وهي تحتوي مرحبا ايها الارق « ويا نديمي » كما صدر له « خلجات » عام ٧٢ وهي مجموعة قصائد لم تنشر من مجموع خمسة آلاف بيت لم تنشر من شعر الجواهري . الى جانب طبع كامل شعره بمجلدات واجزاء صدر منها حتى تموز عام ٧٤ ثلاثة اجزاء عن وزارة الاعلام .

* * *

وكما يظل «سر أغنية الشاعر هو السر الذي خلقه الحب فيـه وتحرر ، فالخلق حرية» ــ كما يقول والاس فاولي ــ [٣١] فـأن شعره لم يتخلص من الازمة بعد •• لانه لم يطرح شاعراً متكاملاً من الشعراء الجدد ، ولد في مطلع الستينات وتعملق في أخرها •• وكما يقول سعدي يوسف «تظل ثمة أزمة يلاقيها الشعر الفصيح تعود الى اللغة التي تبدو للناس «متفيقهة» رغـم محـاولات التبسيط الخاصة ، وهذا واقع تاريخي لا نختلف عليه . مع اختلافنا على سبل حل الازمة الناتجة عنه ،••

اننا نسعى ــ يستطرد سعدي ــ الى وثائقية في شعرنا ، ان «الوثائقية» التي وصلنا اليها ، باهتة . مزدراة . على مستوى محلي، صفات شعبنا الخاصة : عاداته وتقاليده والوانه ••

ان «الكوسموبوليتية» خطرة تزحف على شعرنا ، الشعر الحـر خاصة ، واسبابها تعود كما أرى الى الانعزال» عن الشـعب والـى التأثر بالقراءات الاوربية ترجمة او بالنص الاصلي ••

كما ان رحلة السنوات العشر أسقطت شعراء تحولوا الى بحث التراث او النقد الادبي او الصحافة او الصمت او الانزواء وهـــذه أخطر سمة من سمات المرحلة الا وهي : عدم التواصل والاستمرار في حين تحرك شاعر مثل مظفرالنواب من موقع«الشعر الشعبي الحديث»

---

(٣١)والاس فاولي : عصر السريالية ترجمة خالدة السعيد ــ بيروت ص ٢٢١ .

والرسم والغناء ، والى موقع «الشعر الفصيح» بل والشعر المسرحي، فأنتج العديد من القصائد ذات النفس البدوي الصاخب ، نشرنا له أولى قصائده في الصفحة الادبية التي كنا نشرف عليها في جريدة «صوت العمال» بعنوان «المهر العندم» ثم نشر في مجلـة «مواقف» قصيدته «كتابه في دفتر الماء» ، وانجز مســرحية شــعرية بعنــوان «الشاعر ليس» «استيراد» وقد كتبها سنة ٦٩ وثبت جزءً منها فــي مقدمة ديوانه الشعبي «للريل وحمد» والتي يسنحنا مظفر من خلالهـا لغة جديدة وحادة :

الصوت ١٠ : كم يتعذب ؟

الصوت ٩ : من قال ، يبقى حياً في الايام

من يبقى حياً يتعذب

ليست مثلك أو مثلي

تسكنه الراحة

الماء يعذب في الساحة

اعطي أوراقاً ،

فمحاهـا

اعطي أوراقاً أخرى فهو الماء

حتى يأسوا

فهــو المــاء

صوت الشاعر : ياكل الايام أجتمعوا

يا كل الجوقات اجتمعوا

الليلة يعرفني حزني
الليلة يعرفني الشك القاتل
في ابنـــي
وسيأتي المكتوب بكلكامش ••»

مع ذلك فأن هذا المقطع او غيره لن يعطينا الصورة المتكاملـة عن شعر مظفر الفصيح الذي فيه القصيدة العمودية ، ذات البنـاء الصعب القريب الى اجواء المتنبي ، وابي تمام (في السيف أصـدق أنباء من الكتب ••) ، والمغرقة في التجريد والقريبة الى اجـواء ادونيس وقصيدة النثر •• مع ان قصيدته «المهر العندم» تعطينا دلالة الرجوع الى التراث الكلاسيكي العربي بوضوح ••

واخيرا فأن السبعينات ستعطينا شعرا أكثف وأغزر وستعطينـا شعراء من طراز أكثر استقرارا واستيعابا لتجربـة الانســان وأكثر امتدادا في التاريخ والفداء ، وحباً للتخطي والتجاوز ، والتخلـي عن سلبيات وهزائم السنوات الماضية •• وسنناقش في الفصل القادم أبرز الاراء التي صاحبت التقييم النقدي لهذه المرحلة •

● **اشــــارات :**

لقد لجأ اغلب شعرائنا الى النشر خارج العراق بسبب ظـروف النشر عندنا وغياب الحريات الديمقراطية ،•• وقـد كتب اخـرون قصائدهم من السجن ، ونشر أخرون فـي «الآداب» و «المعـارف» البيروتيتين وغيرهما •• وتعذر على العديد طبع دواوينهم ، وطبـع آخرون بعض شعرهم في كراريس كمـا جـد العامل ، وعبدالامير

الحصيري . وعبدالرزاق حسين . • أما الاغلب الاعم فلم يستطع نشر الكثير من قصائده لا في المجلات ولا في كراريس او دواوين ، لـذا فأن التقييم يظل محددا بأطار المنشور من الشعر ••

كما ان تداخل عنصر التفاعل بين شعراء الوطن العـربي يلعب دورا في اغناء شعرنا المعاصر•• فهناك من الشباب في سوريا شعراء مروا بنفس التجربة ، بشكل او بآخر . كممدوح عدوان وفواز عيد وفائز خضور . والجـأ بعضهم الـى الصمـت فتـرة كشـوقي بغـدادي وكتب اخرون قصيدة النثر والمسرحية كمحمد الماغوط ، ولم تصلنـا اغلب اشعار بعضهم كعلي الجندي وكما ان لبنان ظل صوت الشـعر اللبناني خافقا فقد التهمت الجامعة د • خليل حاوي ، واصدر حبيب صادق وفوءاد الخشن دواوين لم تصل الى القراء العرب بسهولة ••

وفي حين مـات صوت انسي الحاج ويوسف الخـال وجماعة «شعر» و «حوار» شعرياً وظل أدونيس في قمة هذه المجموعة يعالج عبر «مواقف» قيمه الشعرية والسياسية ، وظل واحداً من ابرز شعراء القصيدة الجديدة . مع اختلافنا الايدلوجي معه •• ، اما نزار القباني فقد واكب طبيعة الظروف ، وتناول في شعره المرأة الى جانب النقـد الذاتي وتعرية اسبابه الهزيمة ، وبعد «منشورات على جدران الارض المحتلة » التي أضعها في قمة شعره السياسي خـلال تلـك الفترة ، تأتي «يوميات امرأة لا مبالية» مبضعاً جديداً يشرط شعر الوجدان أما احمد عبدالمعطي حجازي وشعراء مصر الذين توزعوا بين المسرح والصحافة كصلاح عبدالصبور وعبدالرحمن الشرقاوي ، فأنهم لـم يلغوا اصواتا غاضبة جديدة تبلورت بعض عطاءاتها في تلك المرحلـة

كأمل دنقل وعبده بدوي ومحمد مهران السيد ومحمد عفيفي مطـر وحسن توفيق .. الخ .

كما ان شعراء فلسطين خارج الارض المحتلة لهـم اسـهاماتهم الجليلة ايضا ، ابتداء من معين بسيسو ، الى الشعراء الشباب كأحمد دحبور وخالد ابو خالد ومي صايغ ،..

كما يظل صوت الشاعر السوداني محمـد الفيتوري متفرداً ومؤثرا في مرحلة الستينيات ..

وكما لا نلغي من خارطة الشعر نتاج بعض شعراء المغرب الذين حالت الظروف دون ايصال قصائدهم أو تواصل شعرنا لهم ..

واية دراسات لنماذج الوطن هنا ، أو في أي قطر عربي تشكل مساهمة في اضاءة جزء من ارض الشعر العربي الخصبة المعطاء ... وحسبنا هذا موقف ادانة ضد الاسوار والدول ودور النشر والرقابة واجهزة القمع التي تحول دون هذا التواصل المنشود ..

« العبقرية هي صبر طويل »

« بلــزاك »

« ان الفرضية ليست واقعاً »

« ديدرو »

٤ - بـليادجديـدة ..
أم مـاذا ؟

يقيناً ان فترة السنوات العشر (١٩٦٠ ـ ١٩٧٠) وتداخـلات ما قبلها وما بعدها بقليل ، لا يمكن أن تهمل فـي بحث معطيـات الواقع الشعري العربي في العراق • وتتائجه المنظورة وغير المنظورة آنيـاً •

واذا كانت لفظة «بلياد» اللاتينية ـ هي بالاصل تعني «الثريا» ـ كما علمنا ـ ثم اطلقت مجازاً «على كل مدرسة شعرية موءلفـة من سبعة شعراء مشهورين» ، فليست الشهرة وحدها تخلق البليـاد

الشعري بل التعملق والعبقرية الشعرية ••

ويقيناً ، ثانية . ان السنوات العشر لم تخلق بعـــد «عبقريـــة شعرية» ـــ في مجمل عطاءاتها ـــ لم تخلق الا روءية شعرية مندمجة بسغامرة صاحبها . أو عطاءاً شعرياً ، تخلق عبر كد وسعي تجريبي •• لم يتخذ بعد خصائص وأبعاد «المدرسة» الشعرية بكل ما في ذلك من قوانين وانجازات ••

مع أن طموحنا في أن يكون للشعراء الشباب في العراق ، مثل هذا الانجاز الكبير ، طموح لا يخالجه شك • ولكن الافتراضات التي وضعها بعض الزملاء النقاد والكتاب لمرحلة الستينات ، لم تخل من مبالغة في تقييم حجم الواقع الشعري حتى ان بعضهم ذهب الى ان شعر الشباب يشكل «انعطافة جديدة رائدة» تنبيء عن انتهاء الجيل القديم لحركة الشعر الحر ، فكراً ومضموناً وايقاعاً ولغة » !

وخطورة هذا التقييم تكمن في انه يسهم في قتل النزوع الى المعرفة وتطوير القدرات الخاصة بما يحقق لها ـــ على مدى الـــكد المتواصل والمراس المشبع بالبحث والمتابعة ـــ الوصول الى مرحلـــة متطورة في التجربة الشعرية ، تحقق ، أيضاً ، انجازات في القصيدة العربية ، وتمهد الى خلق «انعطافة جديدة» حقاً ولان حجم التصـــور النقدي لدى البعض ، لم يعتمد الدقة العلمية في تحليل المرحلـــة وعطاءاتها ، فقد سقط في «الافتراضات» حتى حسبها «واقعـاً» لا يمكن نكرانه !••

وهنا يكمن الخطر الجدي في هذا التصور الخاطيء •

ان التنوع والغزارة في الشعر العراقي الجديد ، وتعدد الاصوات ، لم تستكمل صفة الشمولية في الفن الشعري ، ولم تخلق الصفات المشتركة التي تبلور «اتجاهاً» أو «مدرسة» أو «انعطافة جديدة» ، ولم تحدد ملامح وخصائص متبلورة ومشتركة لجيل «ابداعي» كما بلورت مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية ، جيل الرواد في القصيدة الحديثة ـ مثلا ـ .. فلقد اختلفت دون شك الحساسية الشعرية للفنان ، من جيل الى جيل كما اختلفت النظرة والروءى . اذ حين يسكن الخوف واللا استقرار جسد العراق يتأثر بالتالي جسد القصيدة الجديدة ، جسد الحساسية الشخصية للشاعر . فالاحباطات، والتناحرات، و «لا وحدة» المواقف وتبعثرها، ولا مركزية العمل ، ابعدت الاستقرار عن مرافىء الشعراء .. من هنا خلقت تلك الاسباب والعوامل وغيرها ، حساسية ادبية فردية متفاوتة الدرجات فى التوهج أو الانطفاء وهذه الحساسية الفردية أرتبطت عضوياً بحالة الوطن ، حالة العالم ، حالة الانسان والعصر عمومـاً .

وهذه الحساسية الشعرية جعلت الشعر العراقي الجديد، يتجاوز «الاساليب الرزينة» التي تميزت بها نتاجات الربع الاول من قرننا ولغاية أواسط الاربعينيات ـ على وجه الخصوص ـ .

وهذه خاصية اولى ساعدت في عدم خلق «بلياد» جديدة في الشعر العراقي خلال مرحلة الستينات .

صحيح ان الاحباطات والتمزق والخوف من المطاردات ككل

الحالات النفسية والاجتماعية التي تواجه البشر . تخلق ناتجهـــا داخل أفكار وصور وأحاسيس واشكال التعبير لـدى الشـاعر ، وتتجلى في أثره الشعري ، لكن هذه الحالات تختلف في مفرداتهـا ، وفي جوهرها العام عما تعرض له الشعراء بعد الحرب العالمية الثانية ، والتي كانت هزات واحداث الاربعينيات ــ الى جانب الحرب ــ قد خلقت رنيناً وتذبذبات خاصة في وجدان وحساسية شاعر الاربعينيات انسحبت على وضع القصيدة وشكلها ومعمارها الفني . وطريقـة ادائها ، حتى استقرت وتوضحت خصائصها ..

لكن بنية القصيدة عادت فتغيرت ، عبر تغير شكل الحساسية ، الشعرية في اواخر الستينات . وبسبب طبيعة الظرف الجديد الذي لا شك بأنه يختلف عن الاربعينيات ، كماً ونوعاً ، محلياً ، وعربيـاً ، وعالمياً ، مما أثر ليس في شكل حساسية الشعراء ، حسب ، بل وفي «هدف الكتابة» أيضاً .

واذا كان من صفات الشعر العـربي الجـديد فـي العـراق ذلك الغموض الاشراقي ذو المسحة الصوفية احياناً و «رفض الخارج من خلال الانكفاء على الداخل» و «التوغل في المبهم والغـامض للهرب من التحديد والوضوح» .. فأن طبيعة مواجهات الانســان الشاعر للقوى الداخلية والطبيعية ، في مجتمعه قد اختلفت هي الاخرى عما كانت عليه في الاربعينيات من هذا القرن .. فهل كان الغموض تعويضاً ، أم اتحاداً صميمياً بالاشياء ، لدى الشعراء الشباب فـي العـــراق ؟ .

أظنه كان تعويضاً عن كل محاولة واضحة في مجابهة القــوى والاشياء والاحداث ، خاصة ازاء ذلك الشعور من القلق الذي ركب الشاعر ـــ الفنان من شعور الآخر بأنه مهدد في هــذا العالم أو ان شيئاً ما قد نسف في داخله افقده القدرة على التوازن من الخارج •

ومع ان المبهم أو الغامض اذا أحسن استعماله فان ذلك ليغني ـــ دون شك معمـــار وشكل القصيدة الحديثة •• اذ كمـــا يقــول بول ڤاليري : «المبهم انما هو بالضرورة ما يشعرنا بالاشياء شعوراً عميقاً جداً ومن يحس بأنه متحد اتحاداً صميماً بالاشياء عينها ، ذلك ان الوضوح لايعود موجوداً بعد الغوص عدد اذرع تحت السطح»[1] ان من الجوهري ، والمفروض ، أن يستلك الشعر « ارادة ان يقول ما «سكتت» عنه «اللغة الدارجة» كيما لا يسقط في هوة المجهول وتتبدد كل الاشياء الجميلة التي حاول صنعها » •

وهذه المحاولة . نشأت في داخل رغبات الشعراء الشباب •• لكن التمرس والقدرة التقنية ، والمكنة على امتلاك هذه الارادة في القول ، ليست مهمة سهلة ويسيرة عند التطبيق العملي •

فأذا كان الشعر العراقي الجديد قد تحرر من «المنطق الخطابي» وتحرر حتى من «الايقاع» والوزن والقافية لكنه فقــد ، بأحيـــان كثيرة «حرارته» وبدلا من ان تحافظ القصيدة على وحدة البناء . ونمو الفكرة حاولت على يد الشعراء الشباب ـــ «الافلات من المنطق والتسلسل» وهذا ما اسقطها في «الابهام» والدوران حول الصور .

---

(١) بول فاليري : افكار رديئة ص ١٥ .

والمحاور التي لا تعطي مدىً لانفتاح القصيدة بل تدفع مقاطعهـا الى الانشطار الاميبي، حتى ليكاد ينفصل المقطع عن الآخر دون عناء • ومع توفر المادة «اللامحدودة» التي يمكن للشاعر استغلالها ، ومـع ما يبدو عليه «العالم الشعري» من اختلاط بسجانية جمالية ، اكثر جرأة وامكانية في التناول من اي عمل مسرحي او روائي •• (يحتاج الى مادة منسقة ومحدودة ترغمه على السعي في اتجاه واحد) فـأن السقوط في التجريبية دون تركيز النتائج ، اضر بشعراء عديدين ، فلم يبلور لهم اتجاهاً ، أو يخلق عندهم ملامح متأصلة • ــ فأذا كان «الشعر يصبو أن يكون وحياً» • واذا كان الشعر الحديث مبنياً على «اعتقاد» و «الممارسة الشعرية بحث عن حقيقة خفية يجهلها الحس السليم» ، واذا كان الشعر «مغامرة معرفة» ، واذا كان الشاعر الجديد لا يرى» فائدة من أن يعبر الا بالشعر عما يمكن ان يعبر عنه بالنثر•• فأنه يريد للشعر ان يقول ما يمكنه وحده ، ان يقول ، اي ما يستعصي على منطق اللغة الدارجة» [٢] فقد وجدنا ثمة اعراضاً واضحاً فـي الشعر العراقي الجديد عن تلك «الخطابية» و «الرومانسية» التـي سادت الشعر العراقي طوال النصف الاول من القرن العشرين ، بل حتى بداية المتينات لحد كبير •• فلأن الشباب العراقي ، لم يتوفر لهم سكن في عالم منسق أو متناسق ، بمعنى ان الظـروف التـي احاطتهم ، سياسياً واجتماعياً ، ومعاشياً ، لم تعد منطقية وبالتالي لم توجد «منطقاً منسقاً» يتعامل مع عالم «غير متناسق» اذ ان مـن

(٢) الاتجاهات الادبية في القرن العشرين : البيريس ص ١٣٤ .

يعيش في عالم يصعب تحديد «اليقين» فيه ، ويصعب تحـديده الا بالمشكلات التى يطرحها ، فالشاعر يرتاب في المنطق ويرتاب بكـل ما يحيطه • ولقد جازف الشباب العراقي فجربوا صيغاً وأسـاليب ، رفضوا بها «المنطق المتناسق» فتفاعلوا مع «لغات» لانهم ، كـانوا يشعرون بكونهم يجرون في ساحة سباق ، عالية الضجيج ، وبانهم «امام رهان متجدد أبداً » هو العمل الشعري المعاصر •• لذا خاطروا بالتعبير ، فأصبح الشعر «مخاتلة» أو «تمرداً» أو «نضالا» ضـد اللغة البشرية التي تجني على صاحبها مخاطر التعبير عن الانفعال او الحقيقة فيجد الشعراء البديل في اللغة الشعرية •• «ذلك ان قاعدة اللعب في العصر الحديث هي : انما الشعرى هو مالا تستطيع اللغة الشعرية التعبير عنه » (على حد تعبير البيريس) •

من هنا تنبعث الصيحة في النضال حتى ضد اللغة ، احيانـاً ، بل وتتجاوز ذلك بأن تكون «ضد الشعر» نفسه حتى ••

وما جرى في العراق من محاولات التنظير لشعر «ضد الشعر»، ليست صرخة عفوية بل انها صرخة يأس من العـالم الـذي يحيط بالشـاعر ، ••

ان جنوح بعض الشعراء الشباب ــ ومن يجيد فهم لغة أجنبيـة على وجه الخصوص ــ للانغمار في فرح وحشي عبر أنهماكات القراءة الاجنبية والتأثر بها حد العشق ، لم يدفع بالشعر العراقي الجديد ، لان يجد صيغته المشبعة بعطر الارض • بل وجد ــ عند البعض شكله المزوق بمساحيق مستوردة !

فهل كانت اللغة الشعرية تعبيراً عن الاصالة المتفردة ، لشيء موجود في اعماق وجودنا ؟

كلا .. في أكثر الاحيان ..

لقد ذهبت مقولة (مالا رميه) هباءً في محاولات البعض استيحاءها ولو سراً .. فلقد قال مالا رميه في جواب لمجلة «فوغ» عام ١٨٨٦ «الشعر هو التعبير باللغة البشرية ، وقد ارجعت الى ايقاعها الاساس ، وايقاع المعنى الغامض لمظاهر الوجود ».

اذ ببساطة ، لم يكن في الظروف المحيطة بالشاعر العراقي ، اية معان غامضة لمظاهر الوجود .. فقد كان الوجود عيانياً وشاهداً لا يختلف اثنان في تشخيصه ، وتشخيص ظاهراته وطبيعته ،، ممن يمتلكون وعياً لقوانين المجتمع ، ووعياً للعصر والانسان .. وهكذا كانت القصيدة الجديدة ــ لدى بعض الشعراء الشباب ــ قد تأثرت بشطحات أوربية قبل ان تستكمل بعدها الخاص المتأصل في أرض الواقع .. ودخل الرمز ، المبهم ، الشعر العراقي ، وكأن «بيان الرمزية» لمورياس قد علق في واجهات مكتبات البعض .

لقد أكد «بيان الرمزية» (عام١٨٨٦) لمورياس بأن مواضيع الشعر من صور وافكار وعواطف ليست الا «الظواهر المحسوسة الهادفة الى تمثيل تجانساتها السرية مع الافكار الاولية » [٣] .

ولكن «التجانسات السرية» لم تتحقق ، ولم تتمثل من

(٣) نشر البيان في الفيغارو عدد ١٨ ايلول ١٨٨٦ ، انظر الاتجاهات الادبية في القرن العشرين لألبيريس .

خلالها «الظواهر المحسوسة» بل جاءت تأثيرات القصيدة الجديدة في العراق ، حتى بالمذهب «الاشراقي» التصوفي ، الذي يعلمنا بـأن «العالم المنظور ليس الا صورة لعالم سرى تجهله العلوم والفلسفات والاديان العلنية التي لا تدرس ولا تكشف الا العالم المنظور » !! وبذلك سقط أصحاب الدعوة الى «الشعر ضد الشعر» في تناقض فاضح ، بين الادعاء بضرورة خلق منهج علني وبين التأثر بالشطحات الاوربية ، وبالتشبه برامبو ومالا رميه ولوترياموں وغيرهم مـن (بلياد) الشعر الفرنسي •• واذا كان ـ يقول البيريس ـ الشعر لدى «رامبو ، بودلير ، مالارميه ، لوترياموں••» في اواخر ١٨٧٠ لا يكمن في «البيت» أو «الغنائية» أو «الطرافة» بل في «اشراق» لحمتـه استفزاز الفكر والحساسية الساعيين وراء المطلق[٤] من وجهة نظـر « انبيـاء الشـعر » هوءلاء ، فلأنهم قـد ظهروا في « عصـر عاقل حكيـم ، عصـر برجوازي صغيـر اكثر منـه برجوازياً ، عصـر المذهب الوضعـي ، والمذهـب التراقعـي فـي ميـدان النثـر ، وعصـر كونت دي ليل في الشـعر ثم عصـر سـولي ــ برودوم وفرانسوا كوبيه» • واذا كان الشعر الحديث في فرنسا «ايماناً بعالم مجهول » فأن هذا الواقع انسحب ــ بعد كل هذه السنوات ــ على العديد من شعراء العراق ، فأن هذا «الايمان» «قديم للغاية» ولقـد كان القرن التاسع عشر كله مشبعاً به «اذ نجد ان اصل عالم «انبياء الشعر الفرنسي» ذاك ــ مالا رميه ورامبو ولـوتر يامون وبودلـير

---

(٤) البيريس : المصدر السابق ص ١٤٠ •

ــ هو «نفس أصل المتصوفين»[٥] .

ففي اوربا جاء هذا الوعي بالشعر ولغته الجديدة نتيجة بحث وتعسيق للروءيا ، اما في العراق فجاء نتيجة لهاث سريع خلف أدونيس الذي مازج بين السريالية والمذهب الاشراقي في بعض شعره ..

---

(٥) انتشرت في اواخر القرن الثامن عشر شيعة كبيرة الاهمية في المانيا هي شيعة « الاشراقيين » نجد في اصولها الاولية فكرة الاتصال بالروح ومذهب الادريين والسيمائيين (نسبة الى السيماء اي تحويل المعادن الى ذهب ، ؟ واتباع «وردة الصليب» (وهو اسم شيعة من شيع الاشراقيين في المانيا اخذت اسمها من اسم جمعية سرية في العصور الوسطى ، اي ان الاصول الحقيقية ترجعنا الى ينابيع الانسانية مرورا بدين الاسرار والمعارض في اليونان لدين ابولون وهو اله النور عند اليونان؟ ومرورا بأورفيوس وبالتقاليد ــ غير الرسمية ــ لليهودية !. ان المذهب الاشراقي يمثل نقطة الاتصال المناسبة لانه يفسر من جهة اولى الشعر الفرنسي ــ الراهن ــ من خلال المذاهب الرومانطيقية . ويتصل من جهة ثانية اتصالا لا انقطاع فيه ، بكل التقاليد السرية في الماضي ، وهذا المذهب انتقل الى فرنسا عن طريق المحافل الماسونية ، وهو مع السيمائيين انتج الرومانسية الالمانية اذ ان هذه التقاليد المتناثرة المتبددة والمتعددة الاشكال (انفكر بالسيمائيين وبالمتطهرين ــ وهم شيعة من شيع الهراطقة في العصر الوسيط لاقت اضطهادا كبيرا ــ ولشعراء التروبادور (وهم الشعراء الجوالون في العصر الوسيط ممن تأثروا بشكل خاص بالشعر العربي الاندلسي الغنائي) وبالاتصال بالارواح في نهاية ق ١٨ «عقدة» ومركز' الاشعاع في المذهب الاشراقي الالماني ،.. ان هذا المذهب لم يكن مجرد شيعة ، ذلك ان انتشاره كان واسعا .. (المصدر : البيريس ــ المصدر السابق ص ١٤٠، ١٤١ ، ١٤٢ .

ان الحلاجوجلال الدين الروميوابن عربي والسهروردي ورابعة العدوية، وغيرهم أنتجوا شعراً، ومؤلفات عديدة بينتأنهم اصحاب «مذهب وطريقة» وهم في اعتقادي ، اقــرب للبحث عن صياغــات جديدة في الشعر العربي المعاصرتستلهم «الاشراق»والصوفية عموماً، لتمازج بينها وبين «السريالية» وتستخلص شكلا فنياً أو مدلولات، تغني المضمون الجديد للقصيدة ، فأن الرجوع الى التراث العــربي، اكثر واقعية ومعقولية ، من ذلك التأثر السريع اللاهث بالشطحــات الاوربيــــة .

لقد اتجه بعض الشعر العراقي ــ يقول جبرا ابراهيم جبرا ــ بعد وفاة بدر شاكر السياب في أتجاه الشطحة التي يصعب التنبوء بحتمية ادراكها هذه الرؤيا ، فالكثير من الشعر ينتصه التجمع النهائي في بوءرة تتسلم انعكاساته وتطلقهاصوراً متوحدة، متوقدة الاشعاع، فالتجربة التي بدأت ــ في اوائل الخمسينات واستمرت حتى منتصف الستينات ، مسرعة نحو هذه البوءرة ــ مصابة بضرب من اللهاث . ربما يكون من قبيل التسرع ان نحكم على خطاءه فــي اللحظـــة الراهنة» (٦) .

فأذا كانت هذه الصفة ــ التأثر بالشطحة الاوربية ــ قد أثرت على بعضالشعراء الجدد، فأن ذلك قد حقق توجهاً نحو عالم لا علاقة لمعطياته المباشرة بالمواجهات التى كان لابد للشعر العراقى ، كيمـــا

---

(٦) مجلة الكلمة ــ العدد الرابع (خاص بالشعر العراقي المعاصــر) مارت ــ اذار ١٩٧٠ ص ٥٥ــ٦٣ .

يتأصل في تجارب هوءلاء ، الشباب ، من ان يتناولها بدل تلــــك الهروبية المدعية والمرتدية «ثوب» التجــديد ، خطــأ ، والتقليـــد و «الاقتباس» ان اردنا الواقع ـــ واذا كان الشعراء الشباب قـــد تصوروا حجم تجربتهم بأكبر من حجم الواقع فقد ساعد على ذلــك ما كتبه بعض النقاد دون الاحتكام الى اصول حقيقية في التحليل . واحكام دقيقة في استخلاص النتائج •• وسأعرض هنا الى اراء ثلاثة نقاد كتبوا في عدد خاص من مجلة كرست للشعر الجديد ، لنتبين الارض الحقيقية التي يقف عليها هوءلاء الشعراء ، والنقاد ، معاً ••

لقد لخص جبرا ابراهيم جبرا بعض النقاط التي دار حولهــا شعر السنوات الاخيرة بـ :

١ ـــ «المنلوج الدرامي» ما زال مستمراً وبقسوة ـــ وهو ـــ فـــي الاغلب ، منلوج مغضب يقسو على الذات بقدر ما يقسو على الآخرين ، فالروءيا معضمها مثقلة بالكآبة والاغتراب والاقتلاع والرفض • ولعل هذا هو السبب في ان معظم الشعر ينطلق من الخارج الى الداخل بأصرار وعناد لا بالعكس ••

٢ ـــ الشاعر يوءكد دائما على «فذاذاته» ولكنها فذاذة حزن وفـــي النهاية فذاذة تمرد ، حتى الغموض هـــو غموض متمرد يريـــد الصياح ولكنه يعود الى الهمس لانه يعي الا فائدة من رفـــع العقيرة في عالم يسد آذانه عنه •

٣ ـــ «الرؤيا الفدائية» التي اتسم بهـــا شـــعر الخمسينات واوائل الستينات مستمرة أيضاً ، روءيا الشهادة والبطولة تلازم الكثير

من جيد هذا الشعر ، وتمده بعصب من القوة يبرر وجوده ٠

٤ ــ ان الشعراء الجدد اجمالا «يعرضون عن الاسطورة» (ردة فعل لاغراق الخمسينات واوائل الستينات فيها) ويؤثرون «الرموز الشخصية» ولعل المتعمق يجد عددا من الرموز المشتركة فـــي هذا الشعر (هي على الاغلب الكنايات المستهلكة التـــي تجيء الشعراء عن طريق الموءثرات الخارجية ٠ وهــــذه الكنايات ككنايات الاقلاع والابحار والزوارق والاشرعة وما اكثرهـا ! هي اضعف ما في هذا الشعر، هناك رموز مشتركة اخرى مشتقة من الموت والمقابر (تستعمل مازوكياً) !

٥ ــ الشعر الذي ساد الوطن بعد حزيران ٦٧ هو ما كتبه شـــعراء الارض المحتلة ، فهل ثمة مجال للمقارنة بينه وبين ما نظـــم في العراق من شعر في الاعوام الثلاثة الاخيرة (٦٧ــ٩٧٠) ؟

في شعر الارض المحتلة ثمة حب جارف عنيد رائع تتمازج فيه المرأة والارض والانسان والثورة ، يندر ان تشاهد مثله في أي شعر آخر ، وهو أقرب في روحه الى شعر الخمسينات واوائل الستينات (ومتأثر به الى حد بعيد) الحب جزء من صلابة التحدي والصمود ٠

اما في شعر الشباب ــ هنا ــ فالارض تكاد لا تبين . الارض كالكثير غيرها يلفها ضباب يكاد لا ينحسر ، ويبحث فيها الشاعر عن دفء لا يجده ، والمرأة اذا بانت أبداً في هذا الشعر ، فهي خطف مـــن شهوة وشبق ومرارة (ومن الطريف ان الشعر الحار العاطفة ، حيـــث للحب ان يثير كوامن النفس والفرح لا يكتبه اليوم في العراق الا الذين

تخطوا عتبةالثلاثين، فيشعرالشباب لانجد اشارة الىالحب، الا وهي مرفقة بالاشارة الى السخط او القرف) غير ان الشعر الذي يخاطب الشعراء به الفدائيين يعود الى تلك الحرارة التي تندمج فيها المرأة والارض ، بالجراح ، انها اللحظات التي يخلع الشعراء فيها عنهـم المرارة والحداد •• »

واذا كان جبرا قد أوجد خصائص معينة ، أو أواصر بين قصائد الشباب وعموم الشعر الجديد ، فأنه لم يصل الى نتيجة تدفع الـى التفاوءل ، اذ لم يتعملق حتى فيبعض الاسماء التي أثنى عليها، والتي وجد في شعرها «جذوة تتأجج» من يقف متطاولا شعراء الخمسينات من الرواد ، فيقول : «لعل السبعينات تتيح ذلك» ، لكن السبعينات جاءت بأصوات جديدة شابة : حميد الخاقاني، نبيل ياسين، عبدالجبار الدوري ، محسن اطيمش ، جليل حيدر ، وليد جمعه ، عباس البدري، عبدالكريم كاصد ، كاظم الحجاج •• الخ ••

اذن فحلقةالتوالدوالتكاثر لما تزل نشيطة فيالارضالشعريةالعراقية•

اما نجيب المانع فيلتقي فـي تشخيص المرحلـة مـع بعض نقاط جبرا : اذ ان الستينات ــ في رأيه ــ كحقبة هي «على الاغلب استطرادات للحقبتين اللتين سبقتاها ، فما شـيده السابقون بـدر السياب وبلند الحيدري وعبدالوهاب البياتي ونازك الملائكة وصلاح عبدالصبور قام اللاحقون بأجراء ترميمات عليه ، وبناء غرف اضافية او اثبات ازهار جديدة في حدائقه او اعادة الديكور••

ولكن هناك ــ يوءكد المانع ــ «بين شعراء الستينات من يسكن

وصفهم ببناة هيكل جديد مع ديكور جديد مثل ممدوح عدوان وأمل دنقل ومحمود درويش وسميح القاسم ••» (نلاحظ هنا ان الاسماء التي استشهد بها المانع ليست عراقية) •

عن هوءلاء يقول المانع : «انهم يبحرون في ظلمـات الوجـود العربي في سفن جديدة في كثير من اجزائها» •

في حين نرى جبرا يعتبر شعر الارض المحتلة هو ابرز شـعر المرحلة ، تأثراً الى حد بعيد بشعر الخمسينات واوائل الستينات ، اذن فأن «السفن» التي صنعها المانع لهوءلاء من «اخشاب» عراقية، في منظور جبرا •

اما الخصائص التي يميز بها المانع شعر المرحلة فهي «التلقائية» و «الانسياب» والسخرية العذبة والغضب المقتدر تعبيرياً والـذي يجعله خلاقاً ، انعدام الاختناق والحشرجة فيه ، والتلوين الدرامي للغناء «تنويع النبرة لا من حيث البحور الشعرية انما من حيث رسم الصورة وايقاع الاحساس ••» فهناك ــ في رأي المانع ــ « مغنون جيدون يلعبون على وتر واحد في حنجرتهم ، ولكن المغني الـذي يستعمل أوتار حنجرته كلها هو الممتاز» •

ولكن هل وجد هذا المغني الممتاز ؟ •

ثم ان نجيباً يتحدث عن الغموض أيضاً فيقول : « غير ان منهم ــ أي الشعراء الشباب ــ من يصعب عليه التدفق المنساب سـائراً بهدى فكرة مضللة عن ماهية الغموض •• فهناك ما يمكن ان ندعوه اغراء الصعوبة وسهولتها ، نعم فأن من السهل ان يكون المرء صعباً••

واذا كانت الصعوبة غاية تقصد لذاتها فهي لا تتناسب مـع «نقـاط الانطلاق» التي يصدر عنها عدد غيرقليل من شعرائنا وقصاصينا ولامع «الروحية» التي يتناولون أمور العالم بها •• هم يحملون روحـاً شعبية وقيماً تريد ان تعانق القضايا الكبرى للناس البسطاء ، لكنهم ينأون عن الناس «بأستقراطية الغموض» الذي يكون في بعض الادب قشرة خارجية » •

اذن ، ماذا أبقى المانع للخصائص التي ذكرها في البدء ؟ انـه هنا ينسف «التلقائية» والانسياب وانعدام الاختناق والتلوين الدرامي للغنـاء على الاقـل ، الى جانب ما وقع فيـه الشعراء أنفسهم مـن تناقض بين اصولهم ونقاط انطلاقهم، وبين تعبيرهم وشكل هذا التعبير •

فأن اتجاه الفنان العراقي نحو «الغموض الاوتوماتيكي» سببه ـمن وجهة نظر المانعـ «تسطح الحياة العراقية•• فعن طريق التهويلات التركيبية والصورية والتنازعات الكلمية يريد الفنان ان يخلق عالماً آخر يمتلك ابعاداً أعمق من الحياة المعاشة التي يضطرب فيها بيـن مفهومين مبسطين للغاية هما : الظـلام والنور ، الكراهية والحب ، السواد والبياض ••»

وطبيعي اننا مع اتفاقنا مـع المانع حـول وجـود هذه «التهويلات التركيبية» «والصورية» وهذه «التنازعات الكلمية» ، بل وجود التنظيرات الدموية ، أحياناً •• فليس يعني هذا «تسطح» الروءية الى هذه الحياة • من ثم فأن الاسود والابيض ، تخطاهمـا الشاعر الجديد في تناولاته ، ولم تعد الامور بهذه الحدية ، كمـا

كانت في العهد الملكي المباد ، ومن ثم فأن شعباً وحياة اجتماعية بمثل التلون والعمق ــ حد المأساة أحياناً ــ يحتاج الى التوغل فيـــه ، توغلاً متواضعاً ، فأن هذا الشعب الذي ابتلى بالاستعمار والجهل والفقر والمرض والرجعية ليس شعباً «هامشياً» وليس شعباً «سطحياً» من هنا فأن الحياة العراقية ؛ هي بالنتيجة صورة البنيـــة الاجتماعية والاخلاقية والنفسية وناتج موروثات وتقاليد عميقة ومتجذرة لهـــذا الشعب. الى جانب ناتج التأثيرات العصرية والحضارية • وان نضالات شعبنا وما اعطت للحياة العراقية من ملامح حادة ، متوغلـــة ، مـــن اوضاع طبقية ومواجهات وتحديات ؛ لتعطي الدليل على ان الاديب العراقي ؛ والشاعر بالذات . اذا أراد ان يحصل على مادته «الشعبية» العميقة ؛ فهو يستطيع ذلـــك بمجرد ان يتحـــرك ، والفن التشكيلي كذلك القصص العراقي ، تزخر بما يوءكد هذا العمق •• ومن هنا فالشاعر سعدي يوسف والشاعر رشدي العامل وشعراء آخـــرون حين تناولوا موضوعات شعبية من البصرة حتى باب الشيخ ومـــن «سالم المرزوق» حتى «صمد وادى» لا يعني ان الحياة العراقيـــة لا تمتلك غناهـــا الخاص وعمقها . وتداخل الوانها ؛ بل العكس •• صحيح ان «الحياة العراقية» والاسباب التي أوجدتها ، تركت فـــي العلاقات العراقية هذه الحدية بين اطراف السياسة والتعصبات القبلية وما شابه •• لذا كان «الهجاء»و«الجوع الى الخصب» منموضوعات الشعر العراقي الحديث بوجه عام فقلت قصائد «الحب» ولربما كتبها ــ كما تصور جبرا ــ من تجاوز الثلاثين فقط !

في حين قد نجد قصائد حب ، وحتى الغزل الخالص ، قد كتبها بعض الشعراء الشباب في بداية الستينات ، وحتى بعد ثورة الرابع عشر من تموز ١٩٥٨ ، بالذات ، بنقاء خالص ، مع محدودية ما نشر منها ــ مع ان التجربة الوجدانية لديهم ليست بالعمق المطلوب ــ ازاء الكثير من الشعر الثوري والشعاري ..

فلنتساءل ، اذن ، لماذا ، «الهجــاء» و «الجوع الى الخصب» وقصائد «اللاحب» ــ ان صح التعبير ــ ؟!

ان موجة السخط التي عمت العالم ، في كل شــيء ، نتيجــة ردود فعل الشباب ازاء كل ما يعيق تنفيذ طموحاتهم ، اوجدت شعراً ساخطاً ليس في العراق ، حسب ، بل وفي كل مكان .. وقد عمــق من هذا الاتجاه ما تعرضت له الحركات الوطنية واطرافها في العراق من تناحرات وانقسامات وصراعات خلقت احباطات عديدة ، دفعــت بقصائد وموضوعات «الحب» لان تختفي ، وتختبيء في «صندوق» القلب الذي كلله الحزن وأدمته بل وأدمنته الفواجع ..

ومن ثم فأن الطبيعة السيكولوجية لشعبنا ، وللفرد العراقــي المثقف بالذات (وهو اقرب الى البوراجوازي الصغير ، ذي التأثيرات الفلاحية ، ومن ابرز صفاتها اليأس السريع ، والانفعال الســريع ، العاطفة المتطرفة ، الشك ، حب التملك و .. الخ) تدفعه الى مواقــع المعارضة ، ليس من السهل ان يتنازل عن وجهة نظره او يســتبدلها بسهولة . جعل روح «السخط» ــلا الهجاء فقطــ هو الروح الغالب في الشعر العراقي ، ...

ومن قصائد «السخط» ما كتبه البياتي في «النبوءة» :

يا ايها الابواق

يا بهائماً في السوق

قلت لكم : عليفكم مسروق

لكنكم نفختم في البوق

قلت لـكم :

احس في الهواء

رائحة الطوفان والوباء

لكنكم شهرتم السيوف في وجهي

واسرجتم خيول الصلف العرجاء

نفختم اوداجكم

يا ايها الضفادع العمياء

شربتم البحار

وانحسر التيـــار

سرقتم كنوزي المخبوءة

لكنكم لم تسمعوا بقية النبوءة

وها انا في السوق

اضرب في السباط حافي القدمين

عاريا مشنوق (٧)

---

(٧) راجع ديوان البياتي (عيون الكلاب الميتة ــ دار العودة ــ بيروت ص ٩١ .

وفي شعر البياتي يضع الشاعر نفسه في طرف المعادلة ، دائماً، حيث يكون طرفها الآخر : كل الاخرين والعالم والاشياء .

ويبدو البياتي في شعره ، غالباً ، وكأنه المضطهد الوحيد فـــي العالم ، فالمخاطبة في شعره تجسيد «الانا» حادة وصارخة ، مقابـــل «الاخرين» ، انطلاقاً من كون الشاعر يلخص الشعب والامة، ويعارض كل المعوقات التى تحقق الفرح «فهو» «يطلق النبوءة» التي لـــم يستمعوا لها ، و (هو) بعد ذلك وبسبب عدم سماع بقية النبوءة من قبل «الاخرين»(يضرب في السياط حافي القدمين ، عارياً مشنوقا)..

ولو نظرنا الى ظروف ونشأة القصيدة ــ الساخطة ــ وازمانها لتعرفنا بشكل واضح على مواقف البياتي من السلطة كرمز للعســف وضد كل سلطة تحاول ان تمحو وجوده الشعري والانساني لذا يضع نفسه طرفاً في معادلة يكون طرفها الآخر كـــل الآخرين ، والعالـــم والاشياء ، كما قلنا .. يقول البياتي :

« لو انني عمدت في دكان فلسفاتكم ، في ايما دكان
قصائدي ــ لو انني كفرت بالانسان
لكان لي بساط ريح النار
ونهب الامير
والبرق والفراشة الزرقاء والغدير
لكنكم ــ يا ايها الذباب في وليمة الغالب ،
يا ثعالب الهجير ــ

حاشــيتي
لكنني المغلوب
فوق صليب كلماتي ، أبداً مصلوب » (٨)

الى جانب ذلك «فهجائيات» البياتي و « لاحبه» و «جوعه الى الخصب» تستزج مع الهرب من الوضوح المانوي ذي البعدين في حياتنا الفعلية الى الغموض الاتوماتيكي» ـ يقول نجيب المانع ـ هذا الغموض الاتوماتيكي «الذي لا يحتوى على اكثر من بعدين» على ان هناك استثناءات في افضل اشعار بعض الشباب ..

اذن فالهجاء في الشعر العراقي ليس سمة عامة بالمعنى الدقيق لكلمة «سمة» ولكلمة «هجاء» .. اذ ان قصائد بلند الحيدري وسعدي يوسف والسياب ويوسف الصائغ وعبدالرزاق عبدالواحد ـ مثلا ـ محملة بالحب ومشبعة بالخصب الانساني كذلك العديد من قصائد رشدي العامل وآخرين ..

ويمكن ان نقول ان «السخط» و « السخط الثوري » ـ بالذات ـ من سمات القصيدة الجديدة ، كما هي امتداد للقصيدة الخمسينية . . ومن الخطاء تعميم ظاهرة «الهجاء» عند عبدالوهاب البياتي كسمة وخصيصة ، غير دقيقة ، في القياس الاخير والعام ..

وللاسف نجد ان بعض النقاد يعممون الجزء على الكل ، فطراد الكبيسي ـ مثلا ـ يسقط في العديد من التناقضات في مجمل آرائه واحكامه عن فترة العشر سنوات الشعرية، موضوع البحث، ..

(٨) الديوان السابق ص ٨٢-٨٣ .

فهو ـ مثلا ـ يسقط في مبالغة وتضخيم ما يرى مـن «شطحات» تجريبية لم تستقر بعد ، فهو يقول :

«يشهد الشعر المعاصر في العراق اليوم ، تحـولات «فنيــة» «فكرية»[٩] تنبيء عن ميلاد «انعطافة جـديدة رائـدة» تتوافـق و «التحول الفكري والحضاري» الذي يمر به عالمنا اليوم (كما تنبيء عن) «انتهاء» الجيل القديم لحركة الشعر الحر : فكراً ومضمونـاً وايقاعاً ولغة ، في اطار الصورة الذي لابد منه ، وفي معاجم اللغـة التي تولـد مرة واحـدة والفكر الرومانسي الذي تولد اساساً من النوترات العصبية التي ولدتها ظروف الحرب الكونية الثانية»[١٠] .

وطراد هنا يناقض نفسه ـ في نفس المقالة ص ٢٢ ـ حيـث يقول : « ان هذه المرحلة التي يمر بها الشعر العـربي والعـراقـي خاصة ليست امتداداً لمرحلة سابقة ، كما انها ليست «بدعة» على غير مثال ، والرجوع الى أوليات كل واحد من شعراء هذه الفترة يوءكد تجذره .. واذا صح ان حركة الشعر الجديد بعد الحرب العالميـة الثانية نشأت تطوراً ـ على رأى اغلب الرواد ـ في الشكل واللغة والايقاع والصورة ، عن اشكال الشعر العربي لتستوعب افكـار وهموم الشاعر آنذاك ، وليعبر عنها بأنطلاقة وواقعية ووضوح ، فأن حركة الشباب هي الاخرى «وليدة» نفس الدفوع والغاية ، فهـي

---

(٩) التأكيد بالاقواس مني ـ م ـ

(١٠) طراد الكبيسي : شعر الشباب العراقي المعاصر ـ مجلة الكلمة العدد الرابع اذار ١٩٧٠ ص ٨ـ٣٢ .

تمرد فكري وتمرد في وسائل الاداء : أي ان الاستجابة والانسجام بين عنصري العمل الفني الاساسيين استجابة واردة والاعتراض الذي يرد حول هذا الشعر بأنه«غامض» «ومعقد» اعتراض مصدره الاساسي ألفة واعتياد على التقاليد الشعرية التي ثبتتها حركة الشعر الحـــر طيلة ما يقارب العشرين عاما ، وهي تقاليد على قدر كبير من الوضوح والتقدير والواقعية ، فالذي ينظر بعيني السياب والبياتي أو نـازك مثلا يستحيل عليه ان يرى قدر النقاد في ضباب الحركة الجديدة !»

ومنذ البدء يطرح طراد حكماً خطيراً وهو «انتهاء الجيل القديم لحركة الشعر الحر» وطراد ادرى من غيره بأن جيل الرواد لم ينته ، ولما تزل عطاءات بعضهم متجددة ومغتنية على الدوام ..

وطراد وقع في تناقض آخر ، فبين ان يعطي ــ بشكل مجاني ــ صفة «التحولات الفكرية والفنية» لشعر الشباب ، ويعتبرها «انعطافة جديدة رائدة» وبين اعتبارها غير واضحة المعالم لانها تقدم الاستحالة على النقاد لان يروا صفاتها ، لان «النقاد» كما يفترض طـراد ، تستحيل عليهم هذه الروءية «في ضباب الحركة الجديدة!» ثم ان الجيل الجديد ــ يقول طراد ــ «يحاول اعادة بناء اسس الشـعر : فنياً وفكرياً ، وفق منهج فلسفي وتأزم حضاري جديد » .

وانا اتسأل : اين هو«المنهج الفلسفي الأصيل» وما هي معطياته؟

لقد اعتمد طراد في هذا الحكم على ما كتبه فاضل العزاوي في «المنار الاسبوعي» رقم ٦ لجريدة المنار العدد ٣١٦١ في ١٨ أيلـول ١٩٦٥ ص ١٥ والذي قال فيه :

« لقد انتهى الجيل القديم سواء في الشعر أو القصة ، علينـا ان نحاول اليوم ، من جديد ، اعادة بناء اسسنا الفكرية وتطلعاتنـا الادبية عبر فهم فلسفي أصيل ومعاناة حضارية تستطيع تفجير الطاقة الموجودة في دمائنا » ! ومع ان هذا الكلام ينطوي على كون العزاوي يبحث عن فلسفة بديلة ، فأن هذه الدعوة أو هذا الادعاء ينطوي على روح جديدة وتخليات ، تدفع العــزاوي الى التخبط بين التأثــيرات الفنية والفكرية (من الاشراقية حتى السوريالية) الى جانب محاولة «نسف العالم» عبر رؤى هدمية تتطاول على كل التراث الشعري العربي ، وبضمنه الشعر الحديث ، يقول السيد فاضل العزاوي : •• «وكل ما يحاوله الشاعر العراقي اليوم هو تقليد روحية واسلوب شعر بدر شاكر السياب ــ مثلا ــ أو أودنيس أو نازك دون ان يــدرك ان ما حاوله هوءلاء لم يكن سوى محاولة رومانتيكية بدائية ساذجة لتجاوز ثقل مئات السنين من الشعر الخطابي الذي لم يعد قادراً على مواصلة الحياة في هذا العالم الديناميكي ذي النزعة الفكرية » ••

ولا ادري كيف يجيز العزاوي لنفسه ــ من بعد طراد ــ التأكيد على هــذه الاحكام الغارقة في المبالغــة والتهويل ، وكأن أدونيس لا يمارس ضغطه «الفني» على فاضل العزاوي بالذات وشعراء اخرين أو كأن بدر السياب «بدائي ساذج ليس غير» !•• لم يمارس هــو الآخر ضغطه على طراد الكبيسي الشاعر في ديوانه «اوراق التوت» وعلى غيره ، حد التأثر الواضح ••

واذا كانت هذه الادعاءات ، خزفية سرعان ما تتعرض للكســر

لانها لم تتشكل من مادة اصيلة وقوية ، فأن الاستنتاجات التي يخرج بها العزاوي وطراد تأتي هي الاخرى ضعيفة ولا تستطيع ان تواجه وتصمـــد ..

فما هي هذه «الظروف الموضوعية والحضارية» المشابهة للماضي؟

ان طراد يضع «التشابه» في ان «الشعراء الجدد يستفقدون انسجامهم مع الجو الاجتماعي المحيط بهم ، لهذا تراهم يندفعون الى تطوير اعمالهم لتقوى على حمل تطلعاتهم الادبية ومعاناتهم الحضارية المستجدة » .

ان اي متابع لظروف العراق يجد ان الستينات تختلف فـــي الطبيعة السياسية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية، عن الاربعينيات، بشوط زمني حضاري ، وبمرحلتين تختلفان عن بعضهما :

الاولى : مرحلة الحرب العالمية الثانية وكون العراق تحت السيطرة الاستعمارية والقواعد الاجنبية ، وهناك بالمقابل نهوض الجماهير في وثبة كانون عام ١٩٤٨ وما لحقها ..

اما المرحلة الثانية : فهي مرحلة الاستقلال والتحرر ، ثم انتكاسة ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ ، ومن ابرز ملامح اختلاف المرحلتين ان القوى الوطنية في اواخر الاربيعنيات والخمسينيات كانت متضامنة في ساحة الكفاح على المستويين العملي (النضالي) والثقافي .. من التظاهرات والاضرابات حتى المواقف المشتركة وتشكيل الجبهة الوطنية ..

اما في الستينيات فأن الصراع بين القوى الوطنية كان علـــى أشده ـــ وهذا مما غذا اليأس في العديد من الشباب ـــ لحد التجاوزات

والاغتيال والعنف ..

ثم ان الفارق بين وعي المثقفين والشباب بعد نكبة عام ١٩٤٨ عربيا ، يختلف عن وعي الشباب المثقف بعد نكسة حـزيران ١٩٦٧ لذا فأن حركة الشباب وآفاقها (ومنها الثقافة) في الاربعينيات تختلف تماماً عنها في الستينات .. ومن «بذور» حركة الشباب ، يرجـع طراد ، اسبابها الى عوامل ثقافية مكتسبة تأثراً بتيارات عالمية هي :

ـ ارهاصات فكرية موضوعية تتصل بالظرف الذي يعيشـه الانسـان العربي وتتعلق به مضموناً وفكرياً

ـ وهي تمثل من وجهة نظر أخرى ـ «امتـداداً» هارمونيـاً وتصوراً دراماتيكياً وتجسيداً باللغة والتراث ولكنه متطور ومعقـد عما عهدته او اعتنقته الحركة الشعرية الجديدة منذ بدايتها حتـى أوائل الستينات .

وطراد ، يسقط من جديد في تناقض آخر ، مع ما جـاء فـي أول كلامه من ذكر «للتحولات الفنية والفكرية» ومن كون شـعر الشعراء الشباب يشكل « انعطافة جديدة رائدة » .

وطبيعي ان الانعطافة ، والريادة ، والجدة ، والتحولات الفكرية والفنية ، المفروض ان تكون نتائج اعمال وافعال شعرية ذات خصائص واضحة تتشـكل عبر الظاهرة ..

ولكن الناقد الكبيسي لا يشير الى اية خصائص او افعـال شعرية متكاملة كيما تكون أحكامه رزينة ومعقولة وتعتمد على شريحة واقعية ،.. فعلى العكس يقول طراد : «ان الشباب لم يقل اغلبهـم

ـ بل جميعهم ـ الا أقل ما يريد قوله ، فنتاجهم ما زال قليلا ، وهم لم يرتقوا بعد الى أول عتبات السلم ، ولهذا يرى الدارس لهم ان يكون حذراً لان أي عطاء جديد يضيفه احدهم قد يكون نقضاً لكل احكامه » .

ونرجو أن لا تكون عطاءات الشباب «نقضاً» لكل احكام السيد طراد !

فهو ، في مجال آخر ، من نفس المقالة ، يعتبر الموءثرات والضغوط «على شاعرية الشباب مستمرة .. وان تحديدها يساعد على تحديد معالم تلك الشاعرية أو الحركة» اذ ان «موءثرات الرواد قد اصبحت بحكم المعلومة او المحدودة امداوءها على كل منهم .. اما الشباب فأن الدموع الواقعة عليهم ، وان كانت متعددة ، الا انها لا زالت مستمرة ، ولا ينكر ان تحديد الموءثرات والضغوط على شاعرية ما ، او حركة ما يساعد كثيراً على تحديد معالم تلك الشاعرية او الحركة ..»

وهذا يعني ان السيد طراد الكبيسي لم يستطع حتى الآن «تحديد معالم» تلك «الشاعرية او الحركة» بدليل تأكيده اكثر من مرة على كونها لم تتنتع بعد بالوضوح وتحديد الاماد ، كما هو واضح لدى الرواد .. اذن يصعب في مثل هذه الحالة الوصول الى احكام لا تجعل من شعر الشباب «حركة» فقط ، ولكن «انعطافة جديدة رائدة» ! تنبيء عن «انتهاء الجيل القديم لحركة الشعر الحر فكرياً ومضموناً وايقاعاً ولغة » !

واذا كان الامر كذلك فمن الذي قال : ان هذا الجيل هـــو جيل التحدى !

ربما ولكن اي تحدي أو سخط لاينتظم في جهاز ثوري. يصبح عملا فوضوياً في الغالب ..

يقول طراد : «وقد قيل ان هذا الجيل هو جيل التحدى ، وانه رغم ايمانه بالاشتراكية ، يفصل بين الفن والاشتراكية وخاصـــة في ميدان التجربة السياسية » .

وهذا الحكم خطير جداً .. اذ ان شباباً من هذا الجيل يحق فيهم هذا الحكم ، في حين ظل آخـــرون يحتفظون بقناعتهـــم وايمانهـــم الآيديولوجي وصلابتهم المبدئية، وطراد والعزاوي، يقعان هنا في خطأ جديد ـــ اذ اعتبرا هذه الحركة «تنطلق من فهم فلسفي أصيل» وهي «تعيد بناء الاسس الفكرية والتطلعات الادبية» في حين ان اغلـــب شبابنا « يفصلون بين الفن والاشتراكية » فأي «فهم فلسفي اصيل» هذا الذي يفصل بين الفن والآيديولوجي ، والفن والسياسة، عموماً؟!

ثم لا اظن ـــ قطعاً ـــ ان هناك ـــ حركة ـــ اجتماعية او سياسية او فكرية او شعرية تؤمن بالاشتراكية ، تستطيع ان تفصل بيـــن الاشتراكية والفن ، ... الخ .. الا في اطار الاتجاهات «اليسارية» الفوضوية أو الاندحارية اليائسة التي لا تكتمل رؤيتها ولا رؤاها . للحياة والكـــون وقوانين المجتمع ، وانها رغم ادعاءاتها «التقدميـــة» و «الاشتراكية» لا تملك سوى التعويض عن اندحاراتها وتخلياتها الفكرية والتنظيمية وتعبر عن الانهزام و «الهروب المانوى» ـــ علـــى

حد تعبير الناقد نجيب المانع الذي هو ادرى من غيره بأتجاهـات اصدقائه (العزاوي وغيره) وادرى بفكرياتهم «الجديدة» ! كما ان السيد طراد يعود ليقع في تناقض آخر ، اذ يوءكد «ان هذا الشعر ـ رغم ان أقله عصري وجيد ـ الا ان هذا الاقل يعكس دون شك بعض ملامح الحركة الشعرية الجديدة التي لم تنضج بعد كما قلنا . وكما قالت مجلة «شعر ٦٩» ع (١) ص ١٠٤ ..»

ولست ادري كيف يجيز لنفسه ناقد كطراد الكبيسي بأن يسمي شعراً لم ينضج بعد «حركة» شعرية «جديدة» .. ؟ اذ ان السقوط في هذه الاحكام المتناقضة يضعف الموقف النقدي وبالتالي يضعف الاساس الذي اعتمده ـ في الاستشهاد ـ والدلالات ..

وطراد يبني أحكامه العامة على عينات شعرية لا تشكل كل جزيئات «الظاهرة» او كل جزيئات «الحركة» كما يدعوها ـ فيحدد أهم الملامح الفكرية والفنية لحركة الشباب الشعرية بعنوانات : «اللغة بين الشعر والفكرة» و «الاداء الذاتي والفكر المكظوم» «التجاور الفكري وتقليب المرحلة» و «ملصقات العصر على جبين الشاعر في البناء والشكل والايقاع» ، اذ تصبح اللغة هي «السقوط في اللغة» عند بعض الشباب بينما «نجد لغة أدونيس ـ يقول طراد ـ تتسع وتتكثر ، وتثقل بالرموز الوضعية والتأريخية والكونية في انتشاء علاقاتها مع العالم السريالي احياناً » تنفرج اللغة عند الشعراء العراقيين الشباب فتصبح «اللغة سقوطاً في اللغة» وتشكل «اللغات» ومن يجوع «يشحذ حتى الكلمات» ـ كما استشهد طراد بقولـة

الشاعر خالد يوسف ، اذ ان اللغة عند خالد «مــن نحاس» وهــي «سدى» مع ذلك فهو يكتب مناقضاً هذا بلغة محسوسة•• وان اللغة عند عبدالرحمن الطهمازي «هو شاعر شاب آخر » : «تتنفس بجــو لا يمكن ان يقال عنه الا انه يزداد سراً ، وهي امتثال للفكر فيها روح الاشراق الحدسي ، والاستعارة الصوفية المطهرة ، كما في قصائـــد «سلاطين العجم ، الانوار ، العودة الى طوق ، مخاطبة » اما عنــــد سركون بولص ـ وهو قاص متمكن أكثر منــه شــــاعر قصيـــدة نثر ـ م ـ ـ ، فاللغة في اغلبها هي « اســتعارة للغة قصيدة النثر والشعر المنثور كما هي عند أنسي الحاج ومحمد الماغوط وتوفيــق صايغ ، وجبرا ابراهيم جبرا » وان هذه المجموعة ، هوءلاء الشعراء يلتقون في نشاط العلاقات الجديدة بين اللغة والاشياء من حيث ان اللغة عندهم ، رفض للفواصل الزمنية والكونية ـ الشيئية ـ لغــة تتصاهر مع نفسها او لغات تتخاذل وتتكامل مع الذهن مباشرة فــي اغلب الاحوال •• »

وقد نسي طراد ، ان أبرز هذه المجموعة ، واكثرها اهتماماً فــي التشكيل اللفظي ، وتضاد المبهمات ، هو صادق الصائغ (هو شــاعر كتب القصيدة في الخمسينيات واستمر عليها • والذي يتميز عن غيره بمفردات واستعمالات يمارس فيهــا لعبة استبطان الشعر الاوربي الذي سبق ان مارسته (الرمزية ، التكعيبية ، الظرفاء ، الدادائيــة ، والسريالية) وكما سبق لموءيد الراوي ان قدمها على طبق جريدة «النصر» البغدادية ومجلة «الكلمة» قبل ان يغادر الى بيروت ليعمل

في صحافتها ..

وهذه «اللفظية» الشكلية في تركيب قصائد الراوي «لم تعــد ان تكون مسألة مثقفين يتلهون بأضفاء صفة شرعية على اكتشافــات شعرية ضئيلة ، ناقصة» [١١] .

ان كل حركة شعرية تلقي بنفسها نحو «ما لا يمكن معرفتــه» سرعان ما تسقط ، وتتبدد في آثار اقل طموحاً ، والمهم هــو قياس تواجه الانسان والسر ، المهم هو ذلك الاثر الذي يخلفه الصراع ــ كما يقول البيريس ــ فثمة فرق بين اللغة الادبيةالموءلفة من الاشارات، وبين اللغة العادية الموءلفة من الدلالات ، ــ يقول جيرودو ــ .. ومن هنــا فأن محاولــة الوصول الى «صميمية» الرمزيــة و «الحلــم» و«الانفعالات» لم تنتج في النهاية الا «شطحات تأثرية» من كل هذا الناتج المترجم والمقروء من الشعر الاوربي ، وبالذات من الدادائية والسوريالية ، وبعض قصائد مجلة «انكاوتتر» المعروفة !

واذا كانت غاية بعض شعراء العراق الشباب «نسف» الشــعر الحر فأن هــذه الدعوة ، هــي بنت الدادائيين الأوائــل : «تزارا» «بيكا بيكا» و «ايلوار» منذ أن تشكلت اول جماعة دادائية فــي سويسرا اثناء الحرب الاولى ، فكان هدفها ان «تحرر الشعر» (هذه العبارة الموجودة في البيانات الشعرية منذ أعوام بعيدة) من آخــر

---

(١١) هناك في البصرة شاعر شاب هو محمد صالح عبدالرضا توشك ان تكون اغلب قصائده مشابهة في شــكلها ومضمونها ولغتهــا وحتى المفردات بقصائد الصائغ ..

رقابات الحس السليم ، يقول اراغون : « لما كان دادا لا يعتــرف بالغريزة ، فلقد أدان التفسير سلفاً ، انه يرى ان علينا ان نتحرر من كل رقابة على ذواتنا » (١٢)

ان صادق الصائغ ـــ مثلا ـــ خير من حمــل تأثيرات الشـــعر الاوربي والتصق بذيول السوريالية ، فأعتمد على نوع مـــن «ميتافيزيقيا اللغة» انه احياناً يقف «مقطوف الدهشة»أمام استعمالاته اللغوية ، مقاداً الى «فرح حقيقي تحبيه اللغة» في داخله ! •• والمسألة في ـــ تقديري ـــ لا تتجاوز مساحة اللفظية في اكثر الاحيـــان ، فالرفض الثوري ـــ (الذي يدعيه الصائغ) ـــ لا يتأتى من ازدواجيــة في السلوك ، بل تساوق تام بين التفكير وبين الفعل الحياتي والشعري وهذا غير متوفر لدى الصائغ على الاقل ••

فلقد خلقت السريالية عنده صفة «التعري» : ان القصيــدة تريد ان تكون كلاماً عميقاً عن طريق التأليف بين الكلمات من غــير مجاملة ، وتجنب ، الانسجام والصورة المألوفة . وعدم الاعتمـــاد ـــ حتى في لحظة الاندفاق ـــ الا على الصوت الداخلي المتحطــم لا على صوت المغني الوحيد النبرة المدروس «الرصين» ولقد احتفظت القصيدة لديه ـــ من السريالية ـــ بحس المغــامرة وهاجس الرفض والحلم والاستعمالات الناتئة :

---

(١٢) لويس اراغون : الخطوات الضائعة ص ٧٣ راجع الاتجاهـــات الادبية في القرن العشرين ص ١٦٣ .

« دفنت في الفضاء
دفنت في منهدة الـ ......
وكنت مدفوناً هنا أيضا
في هذه المحارة الرحبة
دفنت مرتين أخريين
في داخل المبدأ ، في خارجه
ومـــرة
دفنت في جلدك يا جيلي » (١٣)

هذا الدفن «الحلمي» المعلق بين الفضاء وبين «منهدة» المومس و «جلد» الجيل و «المبدأ» و .. انه دفن ميتافيزيقي ، هلامي ، منشطر على ذاته ولنتأمل استعمالات الصائغ الاخرى في المقطع الذي يلـي المقطع اعلاه :

«الاونا نسيتون كانوا معي
كانوا على اليابسة
اذرعهم كانت خيوط المطر
يائســة
يائســة
اذرعهم انهار منغوليا
اذرعهم هنـاك

(١٣) من قصيدة «نشيد الكركدن» المنشورة في العدد الرابع من مجلة الكلمة اذار ١٩٧٠ ص ١٢٦–١٢٨ .

تعبث في ازرار باسترناك »
(ومما يدعو الى الغرابة ان الانسان
ولنقل ماركس مثلا ، وثلاثة حواجز اخرى
هي الايكولاليا واليمين والبواكير ظلوا
يبحثون عن ..
اما الحلاج فقد كان ذا شبه واضح بجاك
فاشيه اذا نظرنا اليه من الجهة الاخرى
وهذه هي الفكاهة في عالم الخيال .. الخ)
ا
لْ
ن
ع
ا
س

آمل ان	**انزع عني اذرع التاريخ** **يصبح المريخ .. قبعتي** **لا يسأل الجند عن الاحذية** **لا يرطن الناقد عن ضرورة القافية**

امل ان ..
ـ اش
الكل مصلوب على الاسلاك
والقدس في اعينه غافيه»

ازاء هذا التوزيع والتنقل بين المقطع الموزون ، وبين المقطـــع النثري ، وبين تقطيع الكلمة ، واستعمالات القوس الكبير والحوار . يقف الصائغ مندهشاً ازاء «تجربته» وعاشقاً لها .. لذا فهو يمارس

لعبته بشيء من الشبق ، والمرادفات . والتضادات . كيما يلفت النظر ، ولا يجعل القارىء سهل التلقي ،.. لانه يحاول الغاء الالفة فـــي مفردات قصيدته ..

يستمر الصائغ :

« وليتك تعرف ان دموع الفهد حنونه ،
وان الحيتان تتناسل بود . انا والله بريء
من غلاف الرصاصة المستعملة ، بريء
من داود ومزاميره ، لقد ربطت
مصيري بالكبرنيتك ، لانني املس .. تانثت
هكذا يا ابن العشيرة »
ابحر في ذاكرة الحيوان
ابحث عن كهف وعن انسان
انتزع القسوة
من اذرع الاخطبوط
من يد صيني وروسي ولاتيني
احجز بين الله والشيطان
يقال اني ذكر الكركدن
وانني ابن القرش
وانت ؟
هل قلت انا انسان ؟ »

هذه المغامرة الشعرية . وهذا التعري الذي يرتدى قناعهـــ
صادق الصائغ عبر اللغة واللفظة وتشكيلات القصيدة ، هي صـــورة
اخرى من « تعلق اولئك الهاربين من المعتقدات ، بأذيال الشـــعر »
فالشعر في عرف هوءلاء ومنهم الصائغ . هو «لغة فوق اللغة» أمـــا
انطلاقات التوق الانسانية ، فهي تهتز في بناء هذه القصائد : تظهـــر
مرة طافية على السطح ثم سرعان ما تختفي وراء التشكيل والتزويق
اللفظي ولعبة التقطيع والزخرفة . أحيانا .. هذا ما اردنا ان تقوله عن
صادق الصائغ الذي لم ينتبه اليه النقاد : جبرا ابراهيم جبرا ، نجيب
المانع ، وطراد الكبيسي ، في تناولهم للسرحلة ولشعرائها الشباب ..

واذا كانت اللغة عند صادق الصائغ : هي فوق اللغة كما يطمح ،
فأن مجموعة شباب أخرى يضعهم طراد الكبيسي ضمن فهم اخــر :
«فاللغة» ــ عندهم ــ «فهم واقعي» . معان ، وافكار وصور تمتد
في حقل التجربة الواحدة» ولعل هذا ــ يفسر الكبيسي : يصدر عن
فهم هوءلاء لمهمة الشعر ازاء الوجود الانساني فتصبح اللغـــة دامية
مقاتلة مرعبة ذات ممارسة سيكولوجية معينة» و «أفعال خاليـــة
من اية رومانتيكية» (باستثناء شعر الحب) وتبرز هذه فى اشـــعار
فاضل العزاوي : (انهماكات في مسافة الليل ، العدو من الداخـــل ،
اقواس الرجل ، أمراض الريح) واشعار سامي مهدي وحميـــد
سعيد وحسب الشيخ جعفر حيث لغة الاداء الذاتي عبر هم كونـــي
كبير متجاوز يرثي موت البحر ، ويفترس اللحظة ، لغة تحمل «صفاء
الفكرة» وتوضيح «الادعاء بلا مباشرة» كما انها (تتساحك مـــع

التراث وتمتد معه . وقد تتخطاه ولكن في حدود الرمز التراثـي ووعيه) (يلاحظ هذا في قصيدتي : عيار مـن بغداد وسجيم لحميد سعيد ومن سيرةابي ذر الغفاري لسامي مهدي ونخلةالله لحسب الشيخ جعفر وقصائد عبدالامير معلة عموماً) ولست ادري كيف انطـوى (فاضل العزاوي ، وحميد سعيد . وسامي مهدى . ومحمد سـعيد الصـكار . وفوزى كريم . وخالد علي مصطفى) كلهم ـ في تحـديد وعرف طراد ـ ضمن «مجموعة» أولا . ومن ثم ضمن من تكـون (اللغة ـ عندهم ـ فهماً ومعان).. الخ ، ولكنه في الاستشهاد يأتي على ذكر قصائد محددة فقط ، كما رأينا ، اذن فأن أبرز ما يميـز شعر الشباب ـ في تقـدير طـراد الـكبيسي ـ هـو «الخضوع لسيكولوجية الاحداث بعيداً عن رومانتيكيتها وضغط الفكر» . في حين نجد ان «ضغط الفكر» والموقف القومي الذي تفرضه طبيعـة الاحداث . رومانتيكية الفداء . ومحاولة تمثل البطولة في التراث،.. نرى كل ذلك قائم وحاضر في اغلب شعر هوءلاء الشباب بالذات ، على الضـد مما توصل اليه السيد طراد ..

اما القصائد المكظومة فهي ليست حكراً على الشاعر خالـــد يوسف مع انه واحد من ابرز المتعاملين مع هذا النوع من القصيـدة القصيرة المكثفة بالايحاءات فالى جانب (بعض قصائد سامي مهـدي وعبدالرحمن الطهمازي) هناك قصائد محمدسعيدالصكار وعبدالرزاق حسين . وحسين عبداللطيف ،.. وفي الفصل السابق استشهدنا بنص كامل لقصيدة مكظومة للصكار ،.. اما عبدالرزاق حسين ، فـأن

قصائده القصيرة تتشكل في مقطع واحد ، احياناً وأحياناً من اسطر قليلة .. مع ان هذا الشاعر له «مطولات» كقصيدته «قاطع الطريق» (صدرت في كراس عام ٥٧) و «ذكريات شريد» (صدرت في كــراس أيضاً . وله «محاولة و ٦ قصائد قرائية»[١٤] تجــاوز فيهــا موضوع الوزن اذ ثبت محاولة كتبها عام ٦٤ بعنوان «اغرس الورد» تدعو الى كتابة قصيدة يكون فيها الوزن تلقائياً لا قسرياً ، اداة جمالية لا اداة تشويه ومسخ .

ولقد سمى قصائده «قرائية» بسبب «رفضها الوزن الشــعري ومزجها الموزون بغير الموزون» وكونها لا تصلح للالقاء المنبري .. والى جانب تلك القصائد المكظومة التي يجد الشاعر نفسه غير قادر على التمدد فيها ، داخل الشكل ، نجد تمدداً حد الفيض في قصائده الطويلة ، وحد التنامي الحلزوني الصاعد الى ذروة مفتوحة .. ففي قصيدته «وردة» عام (١٩٥٩) يقول :

« ربما نحــن غداً لسنا هنا

ربما .. لكننا

سوف نبقى

وهج عينين .. وشوقا

ويداً تصنع من اجل الجميع

ورده .. »

---

(١٤) «محاولة و ٦ قصائد قرائية ــ مطبعــة حــــداد ــ البصــرة ــ نيسـان ١٩٧١ .

فى الاسطر هذه ، يضع لنا عبدالرزاق حسين قصيدته كاملة ..
واذا كانت هذه القصيدة تعتبر من النماذج المتقدمة في شعر اواخــر
الخمسينات .. فانأخذ مثلا من قصيدة له كتبها عام ١٩٧٠ بعنوان :
«البشرى» :

« انا لا املك في البحر شراعا
غير اني اتمنى
وارى في افقه المظلم كالوهم شعاعا
يتحدى الريح والامطار .. او يدنو منا
حاملا للمرفأ المنتظر البشرى كنوزاً وقناعاً
واغاني عن الرحلة والقلب الشجاع
وضنى بان على وجــه وجرحاً في ذراع
انا لا املك .. لكن .. اتمنى »

ومع ان هذين النموذجين لا يفصلهما فارق في المعمار وفــــي
النفس الشعري ، وفي الصياغة ، والمفردة .. اذ يمكن ان نضــــع
هذه العناوين في داخل قصيدة طويلة ذات مقاطع ، لكن «الكظم»
هنا ، فني ، يتخذ لا سيكولوجية القصيدة، بل حجم تسددها الجسدي،
واذا كان الشاعر لحظة الكتابة يقف مندهشاً امام اتساع عالــــم
القصيدة الى درجة تعجزه عن استيعاب كل شيء ، ولهذا فهو يضطر
أن يقطع جزء مهماً من التجربة «وهو الجزء الابــرز والاكثر تأثيراً»
ـ كما قال لي الشاعر في حديث خاص ـ

ان هذا الجزء المنشور من تجربة الشاعر ، يشكل بعض همه وهاجسه وصبواته . معنى هذا ان خجلة البصري يقف حائلا دون تعرية النفس وتعرية الهم والكشف عن كل ابعاده .. من هنا تأتي قصيدة عبدالرزاق حسين ، رومانسية مع ما في حالة الكشف عن الهم ، من تلبس تفاوءلي .

ان القصيدة المكظومة ، تعويض عن كبت نفسي او تمرد .. وهي عند عبدالرزاق حسين تأخذ «شكل النقطة التي ليس لها امتدادات طويلة او عرضية» لانه يرفض فنياً الزوائد والاضافات او القصائد ـ القصيدة ! أما عن نماذج الشاعر الصكار فنرى عمقاً وغورا أبعد واناقة اختيار للمفردة ، مع الافادة من التراث واستبطان اللون والتشكيل الفني في الحسيات ..

وطبيعي ان الصكار وعبدالرزاق حسين ليسا من جيل الستينات بل كتبا الشعر منذ الخمسينات ولم يتوقفا .. والاستشهادات كثيرة، لكنها فردية ، لا يمكن تعميم اغلبها كظاهرة ، من هنا فأن المرحلة لم تخلق بعد شاعراً متميزاً في كل قصائده ، متجاوزاً الآخرين ، وبالذات الرواد ..

وبالتالي ، فأن المرحلة لم تخلق «بلياد جديدة» لذا تظل «افتراضات» بعض النقاد ليست أكثر من (افتراضات) لانها ليست ولا يمكن ان تكون واقعاً ..

ولكن هذا لا يعني ان المرحلة لم تقدم محاولات شعرية جادة ، تحمل شرف انتمائها الى العصر والانسان ـ ويكمن شرفها ، ايضاً،

في تجربتها ، وفي توغلها الشجاع بعوالم متنوعة ..

انه ليس من العيب مطلقاً أن نقول : اننا في العراق لم نخلق «بلياد» جديدة في عشر سنوات متأخرة تقويميا ، بل ان بدايـــات ذات تنويعات شعرية ، وجدت من خلال نماذج جيدة فـــي الشـــعر العراقي الجديد .

ولكن اجمالا يمكن ان نقول دون تحفظ ان شعراء شباباً وضعوا اللبنات الاولى لرسوخهم في هذه السنوات وان استمرارهم المتطور كفيل بأن يخلق منهم شعراء كباراً ، وشعراء مشهورين ، وفي المـــدى اللاحق ، لابد من «تعملق» بعضهم شريطة ان يجتاز مرحلة كـــد حقيقي وجهد شاق في البحث والدراسة والممارســة والتكنيك ..

ان مسيرة الالف ميل تبدأ بخطوة أولى ، لكن راسخة وواثقة فأذا كانت خطى الادباء الشباب حثيثة في اتجاه الخلق الفني والتخلق والصيرورة الشعرية ، فأن الوصول الى الاستثناءات وامتلاك امتياز العملقة الشعرية لا يتم عن طريق المجاملات المجانية ــ في النقد ــ و «الاحكام المرحلية» القلقة التي ولدت في رحم العلاقات اليوميـــة التي لا تخلو من زيف او تزلف او نفعية !

لقد حقق الشعراء الشباب بعض طموحاتهم عبر النشر والاعلان عن النفس ، وحقق بعضهم الاخر رصانتهم عبر الجهد المدروس ، لكن غلبة من الشعراء الشباب هوءلاء ، يغيضه ان يكتب الناقد عـــن غيره ولا يكتب عنه ، فأصبح بعض هم هوءلاء النشر والاعلان عن النفس وتحريض الآخرين على الكتابة عنهم .. وهذه «العمليات» جرت

وتجرى كما في اي بلد ومكان وزمان ، تضيع فيه المقاييس النقــدية الدقيقــة لفترة قد لا تطول •

ان خلق البلياد الجديدة تتأتى عبر شعراء يمتلكون اصالتهم وعطاءاتهم الهامة ، شريطة ان تتوجد تجمعات شعرية ، او مجاميــع من الشعراء لهم منهجهم ورؤاهم ولهم بحثهم المستمر والمشترك•• وعلاقاتهم المستمرة والمشتركة ليس مع بعضهم ، حسب ، بل مــع مجموعة فنانين ومثقفين ، ومن بين هؤلاء يكون الناقد الذي يواكب الاعمال ويدرسها ويحللها ويناقشها ، يومياً ، ليس بالضرورة ، علــى صفحات المجلات والصحف ، ولكن بالضرورة ضمن هذه التجمعات وداخلهــــا ••

ان وجود التجمع الشعري المتميز بمنهج، والمؤتلف فنياً وفكرياً، والمرتبط ببحث وقراءة دائمين ، والمشـــبع بروح النقــاش الدائم ، سيضع البلياد الجديدة التي ليس من المستبعد ان تكون الستينات ثم السبعينات بدايات نشوئها •• ان الاتجاهات العالمية والظاهــرات الشعرية والفنية لم تلد في الفراغ وعن عزلة الشعراء والفنانين عــن بعضهم •• فلا شعر الرواد في العراق ، ولد عبر القطيعة واللا اتصال واللا تفاهم، ولا شعر المدارس والمذاهب في اوربا كالسريالية وغيرها، ولد بلا جماعات ولا بيانات ولا روح نقاش وبحث دائمين ••

ان الجماعات الفنية والادبية تستطيع مع الزمن ان تخلق الاتجاه، ومن ثم تخلق الحركة ، فالمدرسة وهذا الطموح ليـــس بمســـتحيل التحقيق ، رغم الصعوبات الجدية التي تعترضه وتعترض العاملين فى

هذا الحقل • ومع كل الصعوبات فهناك أرضية فكرية تسهم فـي تسهيل هذه المهمة ونسوها ، فالماركسية كمنهج وفكر ونبع انساني ، هي ما يوءمن بها اغلب الشعراء الشباب . ان لم نقل كلهم ، مـع تفاوت درجات الفهم والدراســة لهــا كفلسفة .•• فاذا اراد هوءلاء الشباب ان يخلقوا مدرسةجديدة ومتكاملة في المنهج الفلسفي والفني فلا بد ان يستكملوا ، اولا ، أدواتهم الفنية التعبيرية ، وفكرهـم الايديولوجي •• ان يوحدواعسلهم عبر مختبر الاتصال اليومي بتجارب بعضهم وتجارب العالم. فالعبقرية الذاتية لا تتخلق بمعزل عن المجموع، والعملقة لا تتأتى من الفراغ مع ما في الخصائص الذاتية لكل فـرد من نوازع وقيم وتأثيرات وتلقيات •• فكما يتجمع سينمائيون شباب لخلق «السينما العربية البديلة» ــ مثلا ــ وكما يتجمع مسرحيون وفنانون تشكيليون ، يستطيع بعض الشعراء ان يخلقوا تجمعهـم الخاص ، وليكن داخل تنظيم اتحاد الادباء ــ مثلا •• وهذا لا يعني انني ادعو لقتل الاستقلالية الفنية للشاعر وتذويب شخصيته •• كلا• «فالناس في العالم يعيشون باشكال مختلفة ، غير انهم يستطيعون ان يقتسموا احساساً واحداً بالحب» •

وهذا ما نهدف اليه في الدعوة لخلق «البلياد» الجديدة ••

● **« ان كتابة الشعر والحقيقة**
لهو اروع اكتشـــاف
ينبغي اكتشـــافه »

ـ هنري باربوس ـ

● **« ان اللاوعي يطابق الوعي السيء »**

ـ هنري لوفافر ـ

⑤ - الانبعاثية التقدمية

ليست عطاءات العشر سنوات الاخيرة ، ولا السنوات التي اعقبت الحرب العالمية الثانية ، من قبل ، سوى شكل من اشكال معركة الشعر التي قامت على الحركة كشرط اساس من شروط اغناء التعبير والاداء الفني ، واغناء المضمون في ذات الوقت ..

ولم تكن هذه المعركة عفوية او عاطفية ، بل كانت تتخلق ضمن الضرورة التاريخية ووعي هذه الضرورة ، من هنا كان استيعاب الشاعر لمسوءوليته وحريته جزءاً هاماً في هذه المعركة ..

وجاء الشعر الحديث رفضاً تاريخياً لجمود الشعر التقليـــدي وليس هدما تاماً لكل الموروث الكلاسيكي ، في شعرنا العربي بـــل تفاعلاً مع الخالد من التراث العربي والانساني والممتد عبر الحاضر والمســـتقبل •

لذا جاءت حركة الشعر الحديث انبعاثية تقدمية • بمعنى انهـــا حركة تحررية على صعيد الشعر، تحرر من كل جمود النمطية والسلفية ورتابة هندسة القصيدة التقليدية والتناولات الجامدة •

وهذه «الانبعاثية التقدمية» ــ أي ــ التحرر الجديد ــ فرضها العصر •• كون العمل ، في تطوره ، والعلاقات الانتاجية والانسانية في تطورها ، تفرض تطوراً لاحقاً في الشعر والادب عموماً ، •• كما ان المعركة في الفن «لم تكن دائما معركة الابداع المحض الذي لا يوجد ضد الملاحظة التي ليس بالامكان تجاوزها، ولكنها ــ يقول أراغون ــ كانت معركة معنى الاثر الادبي ضد تفاهته •• فقد أعطت حرية الفن دائماً معنى الى الآثار الادبية التي تنتجها ، اما تقييد الفن فقد جـــاء به التضييق الخارجي الذي يدعو الى حصر ملاحظاتنا من جهـــة ومراقبة المعنى الذي يعطيه الفنان هذه الاثار الادبية ،•• فلقد كان الفن في كل زمان ومكـــان معركة كبيرة من اجل الحرية •• »

فمعركة الشعر اذ تقوم على الحرية كشرط اساس من شـــروط اغناء الاداء والتعبير الفني واغناء المضمون ، فهي تؤكـــد رفضهـــا للمزيف والجامد والرجعي كيما تتناسب ــ في الطرح والتنـــاول ــ مع درجة نضج الجماهير والارتفاع بهذا النضج الى مراحل متقدمة ••

فعندما «يدخل الفنان ــ بواسطة عمل ما ــ في المعطيات المحسوسة، دلالات وهو يهب هذه المعطيات (الالوان ، الانغام ،... الخ) قدرته وفي تحويل قدرته الداخلية الخاصة الى قدرة موضوعية ــ يقــول لوفافر ــ لاغناء نضج الجماهير . فأن طاقتي الاستحضار ــ والأيحاء المدمجتين بالمعطيات المحسوسة لايسعهما الانفصال عن الناس بوصفهم كائنات هي في آن واحد : طبيعية واجتماعية ...، فالعنصر الطبيعي للاثر الفني لا يسعه ، اذن ، ان ينكشف عن عنصر خارج نطـــاق المجتمع والتاريخ والسياسة ..» واذا كان هذا الشرط قد لازم الشعر العراقي (١٩٦٠ــ١٩٧٠) فأنه وبالتبعية عكس الموجودات والمعطيات الذاتية في بودقة «الاجتماعية» لانها تعبر عن ماهية الكائن الشعري المصاغ من عرق الكلمات المتوالدة من معاناه حقيقية ، والملتقطـة بوعي نفاذ .. داخل بنية التأثيرات المجتمعة والثقافية والسياسية في حركة المجتمع والحياة والعصر . ان التوالد والتواجد الثوريين فــي اعماق الشاعر ، لتتجسدان عبر معاناته وعبر التقاط الحقائق الجديدة، مع ان الفن الذي يعبر عن هذه الحقائق الجديدة ، يتأخر عنها ــ في العادة ــ .. فلكي تظهر الواقعية الاشتراكية ــ مثلا ــ كصيغـة متقدمة وجب اولاً بناء الاشتراكية ، ونشوء علاقات جديدة بين الناس وبالتالي نشوء عمليات التحسس في التعبير عنها» ، ولكن ذلك لم يمنع في مرحلة العشر سنوات هذه ان يظهر فن وادب يلتزمان الفكر الاشتراكي يقول لوفافر: «ان حذف الاشكال القديمة وخلق اشكال جديدة لا يكتملان الا بالتجــارب المصححة ، بعمليــات التحسس ،

بوقائع الاخفاق والنقد الذاتي • وفي هذا الجهد الصعب الهـادفه الى التقاطـة الوعي (النقد والنقد الذاتي) لا يستطيع الفنان ان يظل وحيداً • انه يغدو أكثر حرية كلما تحرر من العزلـة وهـذا يقتضي التحسس «بالجمهور» يعنـي بالشـعب ، بالجماهير . وطليعتهـا السياسية[1] •

من هنا فأن معاناة الشاعر ومقدار التقاطة الوعي لديه ، تدخلان ضمن العمليات الانبعاثية التي يتطلبها المجتمع الجديد ، وتتجسدان حتى لو صبغتا بالوان الشاعر الخاصة اللمعان ، وريشته الاصيلـه التعبير ، لكون الشعر عالماً متحداً ، غير انفصالي ، اجتماعي الرايـة والرأي والتروي ، اذ هو توغل في العصر وأدرك قيمه وتمكن الشاعر عبر شعره من تفهم طبيعة العصر هذه كونه «عصر التقاطة مباشـرة للمحتوى ، وتعبير مباشر عنه يجعله يستبعد ماهو ملتبس ذو معنيين، فالامر متعلقاً بأبهام يفسر على وجهين ، أو بتضاد مخصب ، وانمـا بتضاد لا حل له ، تضاد مهدم يعمل في ضمير الفنـان • والحق ان مراحل انتقالية، ومناحي من اللاوعي، مازالت ممكنة، ولكن الضرورة التي هي دائماً اعجل واشد الحاحاً ، ضرورة اتخاذ موقف وضرورة الانسجام الداخلي ، تضائل هذا اللاوعي وتجعل منه سبباً مـن اسباب العقم [2] ــ لدى شعراء عديدين ــ والابداع لـدى شعراء

---

(١) هنري لوفافر : «في علم الجمال» ترجمة محمـد عيتاني ــ دار المعجم العربى بيروت ص ١٣٩ .

(٢) المصدر السابق ص ١٣٨ .

آخرين • اذ ان الشاعر الذي يمتلك وعيه ، وصدقه التاريخي يستمد مادته من واقع الناس ويستطيع ان يعبر عنها بحرية وفنية •• والاتقاد الوجداني ــ الذي تحدثنا عنــه ــ ليــس ســوى التحليق الحي لرومانسية الوجدان المعاش ، والضمير الشعري ، الاجتماعي ، اليقظ وليس الاستحلاب الواعي لاثداء الاحداث . عبر مخاض الكلمة الا التعبير الخالص النقاوة عن شاعرية الفرد المتفاعل •• فالانســـان الشاعر هو «الانا» و «الاخر» أبان موقف التأمل العميق لروءيــة الاشياء . والتقاطة المحتوى بوعي ، والاندماج مع العصر ، والتفاعل معه ... وقد يكون التعبير الناتج عن ذلك ، في حركة يد أو التفاتة، او كلمات موسقة تخضع لايقاع يتجاوز بحور الخليل بن احمــد الفراهيدي يجب وبالضرورة ، ان يكون متمثلا بالوعي ، وممثـــلاً لمحتوى الحياة والعمل، حتى لو استبق هذهالحياةبالحلم او الخيال•• ولكن بمعاناة وصدق تاريخي وفني . أي ان الشــاعر يســتطيع ان يستبق الزمن ويتوغل في الآتي : في الثورة والطموح والتجاوز • اذن فحين تحب الكلمة الخيرة والحرف النبيل وتحاول ان تصــوغ موضوعك الشعري بجزالة مضمون •• وفنية شكل لتعيش احساسك (الخاص) تحو الاغنية والمغني ، أذن ، فانت اتخذت موقفاً •• تجسد عبر الاحساس المتفاعل مع هذا اللون او ذاك ، في هذه اللوحــــة، او تلك الاغنية . مع هــذا الحدث او ذاك •• اذن ، ماذا يوحي لنــا الحس الخاص هذا كونه السمة التي لابد ان تميز الشاعر عبــــر الانبعاثية الجديدة ••؟ ان سيكولوجية اللون تنعكس من داخلنـــا

على الاشياء ، فتمنحنا خصوصية الاقرار :

انا اقرك كأنسان هادف مـــن خـــلال موقف معـــين ، وارفض «نكسون» حتى ككائن بشري بسبب حرب الفيتنام ــ مثلا ــ المسألة اذن ، هي أختيار الموقف ، سياسياً او فكرياً او حياتياً وتحديـــد العلاقة بالاشياء • وحين يتجلى ذلك في الشعر يكتسب خصوصية التحديد ، خصوصية الاقرار ، وبالتالي خصوصية الموقف ، ولـــكن عبر حركة انبعاثية تقدمية عامة•• بذلك فقط، يبرز الموقف الأجتماعي الواعي من خلال المعطيات المحسوسة التي وهبها الانسان الفنـــان ، دلالاته الخاصة •• وبذلك يكون الشاعر الجديد قد استطاع مـــن خلال توغله في المغامرة الشعرية، ان يصل الى يقين متبلور عبر الوحدة العضوية لعمله الابداعي •• وبذلك يكون جهد الشاعر وضناه قـــد توظف في الحركة الانبعاثية واستطاع ان يكون جزء فاعلا فيها ••• وهذا يظهر في طبيعة تناول الشاعر وحساسيته الخاصة فأنت تقول :

ــ الحزن الابيض

وآخر يقول :

الربيـــع الاســـود

وهذان التعبيران يمثلان تضاداً لونياً فـــي لوحتين شعريتين ، فالشعر عالم كثيف الاحساس ، ولكن في اختيار اللـــون والصفـــة للحزن او الربيع حدد الشاعر موقفاً ورؤية خاصة عن الحزن والربيع ولهما •• عبر حرية الاداء والتعبير الفنـــي ، وعبر رفض التقليـــدي

والجمود ، ومن ثم عبر حصر ملاحظاته من جهة ومراقبة المعنى الـذى أعطاه لاثره الادبي ـ الفني . وهذا الموقف ، وهذه الروءية ، همـا معاناة تأملية لوجود شخصاني ، تخلق عبر عمليات المخاض الطويلـة في جزيئات الحياة والعمل ،.. اذن فأن هذه الروءية جاءت مـن الداخل وانسحبت على الخارج، فهي انعكاس سيكولوجي لموءثرات عدة : مادية ومعنوية وتراثية.. وهنا تتفاوت الخصوصية في التناول: (أنا) اعبر بشكل يختلف عن (الآخر) ، ولكن حول نفس المشـكلة. لكننا اختلفنا بدرجة التقاطة الوعي للمحتوى ، وتحليله والتعبير عنه: ولكن لو تأملنا المقطع التالي فماذا سنستنتج :

« الحمصة القرمزية
تتنفس احشاء الغبار الذري
وهي تتسلق الطابق الثالث
في أسطر بيان الحرب
لتعلن عن عدمية سوداء
وعلى خارطة الوجدان
يرسم مصير الانسان
كارقام ممزقة ، مسحوقة ، دامية .
فتنزلق الحمصة
فوق التكثيف المعدني المنعكس
لعقول القردة
وتغرق في جعة الالفاظ

فتثمل

ثـــم ،

حين تواجه الجدار النارى المنفتق

تبكي حموضة الالفاظ

المترسبة في قعر الضمير الغائب

فتصـــرخ

ماذا بعـــد الله ؟)

فهل عبرت هذه الكلمات عن معاناة أنسان عاش فواجع الحرب أو الاعصار الدموي وعاش خضم المحنة ؟ هل هي قصيدة «انبعاثية»؟

ربما •• ، وربما لان هذه «القصيدة» تمتلـــك خصوصيتها ، تفسر ، عبر الموقف الذي ينبثق عنها ، بأنها قصيدة ادانة ضد اشـــياء كثيرة ولكن رغم خصوصية هذا النموذج ، فأنه لا يرتبط بقضايـــا الناس ارتباطاً حميماً ، و يتناسب مع درجـــة نضج الجماهير ، لغـــةً وتعبيراً من ثم فأن توغله في الرمزية ، لا يشـــفع لـــه ان يمتلـــك جزالة فنية •

ولنقرأ معاً هـــذا المقطع مـــن قصيـــدة : « آه •• متـــى ؟ » لبابلو نيرودا :

(يا تشيلي ، يا ورقة طويلة ملونة

من ماء وخمرة وثلج

متى •• متى ألقاك ؟

ستلفين قوامي حين اعود

بشريطك الابيض الاسود

شريط الزبـد

وساطلق شعري عاصفاً

فوق ارضك ..)

اننا نشم هنا . عطر تشيلي ، ومعاناة الشاعر ــ عبر المنفى ــ وهو يقبل أرضه ، يشتاق الى وطنه .. ومع ان ترجمة المقطع تفقد تناغم الكلمات ، ولكن .. كم يحس الانسان موسيقية الكلمة تتراقص بحنين عميق أخاذ من الحزن الغاضب المتفاعل ، في المثال الاول ثمة تعبير خاص ، لا يمكن ان نجد سابقاً له ، وفي المثال الثاني ثمة خصوصية في التعبير ، فالخصوصية ليست في التفاؤل الغامض، ليست في التعبير الذي يمزق موسيقية الاغنية بل في التعبير الخالص التأمل . النقي الاحساس . عن قضية ما ، من خلال مشاعر خاصة ترتبط بالعام والجماعي وتلتحم معهما ، وهي تمتلك في ذات الوقت التقاطة المحتوى الجزل ، بوعي معين.. اذ ذاك يمكن انتكون المشاعر الخاصة عامة في ذات الوقت ، حين تندمج بواقع القضية . وتتحول الى الملايين وتخاطبها دون ان تفقد شرطها الجمالي ..

ان سياق السعي وراء الجديد لا يعني ان نكتب كيفما اتفق لكي نتميز عن غيرنا .. ان مسألة التمييز هي ليست في التعبير (المحض) . بل في التعبير الاكثر شمولية لقضية معطاء .. ولمعنى متجسد ولعقدة موجودة ، وكل ذلك يتم من خلال تناول خاص وجو خاص بالشاعر ..

فناظم حكمت ــ مثلا ــ يتميز بخصوصيته الشاعرية في التعبير والروءية وبساطته العميقة التي لا يمكن ان تجدها عنـــد غـــيرة الا بصعوبة ، لذا فمن اليسير تمييز وتشخيص شعره من بين شـــعراء عديدين •• وايلوار حين يتناول اغاني الحب ، ومايكوفسكي حيـــن يغني للثورة ، وأراغون المقاومة وعيون ألزا ، وفابتزاروف الشهادة ولوركا اسبانيا •• وحتى موريس شيفاليه حين يغني باريس أيـــام الحرب ، وتغني الجماهير أغنيته في الشوارع والاحتفالات وخلف المتاريس كل هوءلاء وغيرهم يعبرون من خلال احداث معينة ، تعبيراً متميزاً وذا نكهة خاصة ،•• ولكنها مختلفة التأثير ومع أن ثمة منبع واحد يجمع حكمت ، ايلوار ، اراغون ، مايكوفسكي ، فابتزاروف لوركا ، شيفاليه ــ كأمثلة ــ •• ولكن لكل منهم اسلوبه المتميز ولآثارهم الفنية عنصر ابداعها الخاص المعبر عن شخصيتهم بالـــذات أي ان لكل منهم حضوره الخاص داخل «انبعاثية تقدمية» معينة•• والمسألة هذه يمكن تعميمها على كل المضامين الفنية ليس في الشعر فقط بل وفي كل فنون الادب والثقافة الاخرى •

اذ ليس ثمة أكثر خصوصية وشمولية في ذات الوقت منخطوط «حمامة السلام» لبيكاسو ــمثلاــ كموضوع انسانيوكمنطلق ذاتي في التخطيط والتصور ،•• وكونه يدخل في حركة التحرر الفنيـــة العالميـــة •••

ان الخصوصية ، اذن ليست ذاتية التعبير المحض ، كما يفهـــم بعض الادباء ، ليست بالتعبير الخالص الغموض ، الفردي الفهـــم

والتفهم ، فقد يقال عن هذه القصيدة او تلك انها جديدةوانها متميزة، ولكن الجديد والمتميز اذا لم يخدما الجمهور وقضـايا الانسـان فأية قيمة مضمونية تبقى لهما اذن . بل وكيف يمكن ان نضعهما ضمن حركة الانبعاث الادبي والفني ؟

انا لا اطالب بتعبير شامل عن كل شيء ، في شيء واحد ! ولا ارجو ان يفهم بأني من دعاة الغاء الذاتية في التعبير والاداء ، ولـكن من الضروري ربط الخاص بالعام ، فالشاعر ليس راصف كلمات ، بل مالك طاقة وموهبة وقدرات تقنية ، ونحن نريد شعراً ذا نكهـة خاصة ، وليصدر من ذات مخلصة في ايجاز وخلق التفاعل الديناميكي بين الذاتي والجماعي ..

ولتكن بعد ذلك صيحة الشاعر «خصوصية جداً» ، ولكن لابد من يقين خاص تشع به القصيدة ، هذا اليقين الذي تخلقه ابحـاث الشاعر عبر مغامرته الشعرية انطلاقاً من معتقده الايديولوجي الذي لابد ان نلمسه داخل وحدة معمار القصيدة وخصوصيتها[٣] .

يقول جان كوكتو : «اذا ما صادفت جملـة اثارت حفيظتك ، فأنني وضعتها ههنا . لا لتكون حجراً تتعثر به ، بل كعلاقة خطـــر لتلاحظ سيري» [٤] .

---

(٣) سنبحث في الفصل القادم موضوع «البحث واليقين في المغامرة الشعرية» تطبيقا على نماذج أعمال أربعة شعراء ملتزمين ..

(٤) جان كوكتو : «نهر البو تاماك» ص ٥٢ لوفافر «في علم الجمال»

واذا كان هذا المفهوم يعلمنا كيف تكون «الاثارة» موضوعيـــة ومتجاوزةلفعل العادة ، معاً . في العمل الشعري، فأن بعض المحاولات الشعرية في العراق ، وضعت هذه المقولة بالمقلوب •• اذ صاغـــت «شكل» القصيدة لتثير الحفيظة ، من خلاله ، اما المضمون ، فمـن حيث الجزالة لا يرقى الى المســتوى المطلـوب • بل ان الـكلمات رصفت ، او بعثرت ، أو صيغت على محور هندسي ، دون ان تكون ــ بذاتها ــ متوحدة ، داخل عضوية جدلية القصيدة ••••

فاذا أراد الشاعر ان يضع كلماته في «شكل» هندسي ، او فني فهو هنا ليس أكثر من رسام يحاول ان يستفيد من الحرف ومـن الكلمة وشكلها ، افادة تشكيلية ليس غير •• كما فعل الفنان المهندس قحطان المدفعي في محاولته الشعرية «فلول» (٥) •• لقد خرج المدفعي عن العادة ، في طرحه «القصيدة» الكونكريتية ، هذا صحيح ••

ــ ولكن ما هو مقدار «الفعل» المؤثر الذي تتركه هـــذه المحاولات على «المتلقي» ؟

ــ لا شيء !

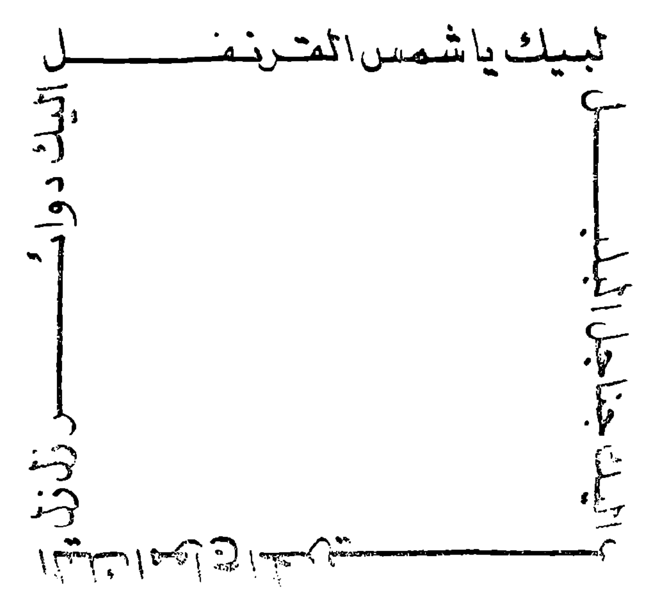
ان (قصيدة) المدفعي (الكونكريتية) تندرج ضمن «الانبعاثية» ــ ولكن بمفهوم شكلي محض ــ وليس في المحتوى الجزل •• اذ ان «شكل» القصيدة يرفض السلفية و (الهندسة) التقليدية لمعمـــار

---

(٥) قحطان المدفعي : «فلول» مجموع شعري بثلاثمائة نسخة فقط للمهندس المعماري والرسام قحطان المدفعي صدر عن مطبعة الاهالي ـ بغداد ١٩٦٥ .

القصيدة العمودية ، لكنه يسقط في «هندسة» اخرى ، شكلية ٠٠ فمجموعة «فلول» أقرب الى البعثرة السوريالية التي يمزق المدفعي في تكوينها المعمار التقليدي ، ويحاول ان يعبر ــ بهذه الوسيلة ــ عن قلق الانسان المعاصر من خلال وجدانيات مرتعشة ، مكظومـة ، ومن خلال «موسيقى» معمارية ٠٠ وعبر «العودة الى اسس الشعور الفني» بالمفردةوتركيبها «كونكريتياً» ــ عبر الكلمات كوحـدات للبناء مثل الطابوق ! ــ

ولنتأمل هذا «التشكيل» ضمن صيغة (مستطيل) هندسي :



ان المدفعي يستطيع ان يضع صيغته بشكل هندسي تقليدي ، لا على صورة المستطيل كما رأينا ، كأن يقول :

لبيك يا شمس القرنفل
اليك دوائر زلزل
اليك أمواج الحرير
اليك جناجل البلبل

لكن اختياره لهذا التدوير داخل المستطيل ، نقلنا الى منظــور غير مألوف في هندسة البيت الشعري العربي ، في طوابقه المتتالية على ذات الاسس والتوزيع المعماري .. من هنا فأن وعي الشاعر بالكلمة هنا هو وعي معماري ، ووعي تشكيلي أيضا ،.. وهــــذا الوعي التشكيلي لا نجده الا في «اللون» عند السياب ، كما سنشير الى ذلك في فصل لاحق مع الفارق بأن مضمون قصائد المدفعــي لا تمتلك قوة اقناعها الشعري ، بل الشكلي ، الهندسي ، في الغالب. اما التشكيل في بناء معمار الحروف ، فذلك ما أفاد فيه قحطان ، في مجال الشعر ، كما افاد رسامون معروفون من الحرف في تشكيل لوحاتهم الفنية كالدكتور قتيبة الشيخ نوري وشاكر حسن آل سعيد وضياء العزاوي وجميل حمودي ، ومديحة عمر ، والعديد من الفنانين من بينهم الشاعر الخطاط محمد سعيد الصكار في لوحاته الفنية ..

هوءلاء أخذوا يستلهمون الحرف في الفن التشكيلي ، كمــــا يفعل في بيروت الفنان وجيه نخلة ــ مثلا ــ وطبيعي ان هــــذا الاتجاه ، لم يطرح نفسه دون تنظير ، وفي هذا الصدد صدر كتاب عن وزارة الاعلام عن «البعد الواحد» حيث الفن يستلهم الحرف ،

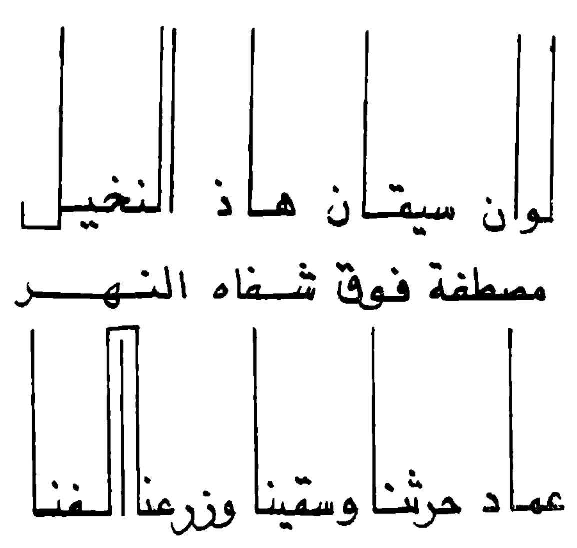
وحيث الحرف في الرسوم غادر موقعه التقليدي كأداة لفظية لتركيب ذي مدلول خاص او حدس معين ، الى عالم آخر تحكمه نواميس أكثر «واقعية من عالم التعبير الشكلي حيث المدلول يساوي الشكل، والحرف وحدة تماماً كالخط او النقطة في الرسم به يعرض الفنان في كل بعدٍ وامكانية ليخرج عملا فنياً متكاملا ـ (٦) ـ

من هنا فأن محاولة الفنان قحطان المدفعي لا تخرج عن هــذا السياق في خلق القيمة التشكيلية للكلمة ضمن بناء قصيدة هندسية، انفاذاً للمحتوى المبعثر : ـ

« لو أن دجلة مسعى الفضة السائبة
تمخر عبر تراب الجنوب
الـكث

الضباب ليسقط
الغبار عــائداً
و
ر يفا ن
در
تصعــد ير
ا
ت
با دة
ر

(٦) البعد الواحد ـ الفن يستلهم الحرف ـ اعداد شاكر حســن ال سعيد وضياء العزاوي وآخرون من مطبوعات وزارة الاعلام ـ السلسلة الفنية رقم (٨) مديرية الثقافة العامة ـ بغـــداد ـ مطبعة ثنيان ١٩٧١ .



وتستمر لعبة المدفعي الشكلية هذه حتى نصل معه الى هذا المقطع:

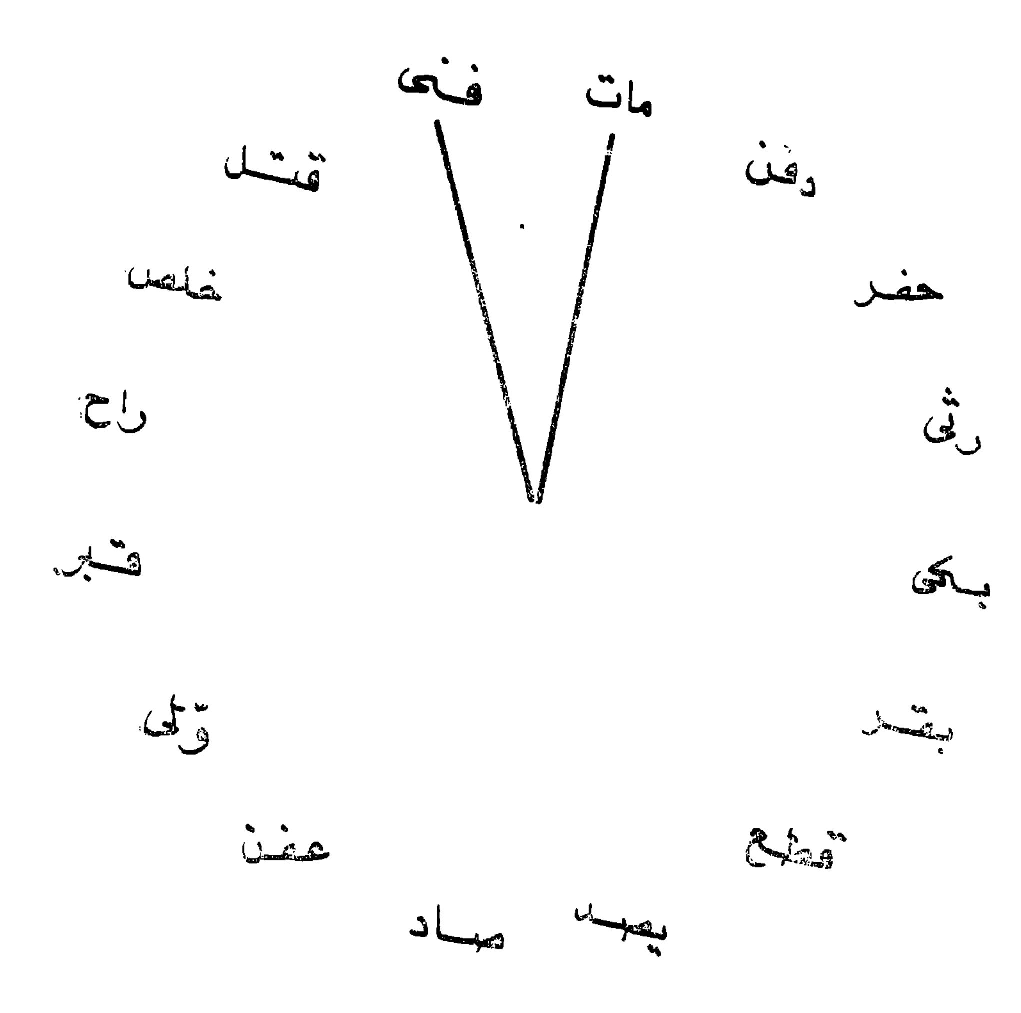
الاتسال الوقـــت حافياً مرقماً صموت
واح
ثنين
ثلا
ارع
خم
ست
سب ...»

وهو حين يجزيء نطق الواحد ، اثنين ، كارقام ، ليدلل على الزمن فيعطينا قيمة تشكيلية لتسلل الوقت الحاني المرقم الصموت .. لتعميق المعنى في ذاكرتنا ، ولقتل الالفة والاعتياد في تلقي الافكار ، من خلال شكل غير طبيعي ولا مألوف ..

وفي قصيدته «الغبار» يرسم لنا المدفعي صورة الموت الذي حولنا كغبار:

الموت حولنا غبار
يخرق النوافذ الموصدة

ويهتك الدروع الصامدة
ويكشف عورات النساء
وعورات عقول البعول
الموت حولنا خبر
يذيعه المذياع والقائع المنظور



في هذه الدائرة يظل ما يوحي بأنه عقرب الزمن يدور في نفس المناخ (الموت والفناء) •• ما دام يشير اليهما صراحة في (مات ، فنى)•

ولو لاحظنا الكلمات الافعال ، التـــي توزعت هـــذه الدائرة ، وكونتها ، لوجدناها تدور في نفس المعادل الفني، والمرادف المضموني: دفن ، حفر ، رثى ، بكى ، بقر ، قطع ، •• الخ •• حتى نخلص الـــى فعل : فنى • وهذا لا يعني ان الشكل الهندسي الذي يطرحه قحطان المدفعي ، (لعبة) تسلية بل (لعبة) تشكيلية فألى جانب هندستها فهي تحاول ان تسهم في تعميق المعنى وايصاله الى المتلقي ، حتى عبـــر الشكل الهندسي الجديد ، ففي «الغبار» مثلا ، لا يشكل الموت ، لعبة اعتباطية ، بل هو الفعل الذي تجمد عند : «مات ، فنى» وبمعنـــى آخر ، تجمد عند العدم ، الارهاب ، من البكـــاء ، حتـــى «البقر» و «القطع» وبأختصار ان «الغبار» الذي هو «الموت» لم يكن المدفعي قد نثره في قصيدته على هذا الشكل للتسلية ، بل لانه الواقع الذي يحاصر ، في ظرف ما ، فيكون كالغبار الذرى ، قاتل ومشوه أينمـــا لاحق البشر •• وفي الدائرة الساعة ، يتجسد هذا الموقف من الموت العسف ، الذي كان حولنا كالغبار في ظرف خطير ومأزوم ، ومكثف ولو راجعنا في قراءة متأملة هذا المجموع القليل العدد ، والذي كاد ان يوزع على اصدقاء الشاعر وبعض معارفه فقط ، لوجدنا العديد من اللعب التي يمارسها المدفعي ، أخذت عنه ، بعد ذلك وأوشـــكت ان تمارس من السطح •• وبعضهم حور في تسمية القصيدة فظهرت

بعد تجربة «فلول» تجارب تحت اسم «قصائد ميكانيكية» لفاضـل العزاوي وقصائد موءيد الراوي ، والصائغ صادق ،•• التي تدخـل فيها الاستفادة من الاقواس بدلالتها الرياضية ••

واذا كان المدفعي قد مزق الانسجام التقليدي في شكل كتابة القصيدة العربية فهو لم يأت بجديد فالمدرسة الدادائية غزيرة بالامثلة ومع ذلك فقد حاول . هنا ان يمزق هارموني التفعيلة والوزن ليخلق بديلا عنه «الهارموني» الهندسي

ان معمار الكلمة الشعرية يختلف عن معمار البيوت والشقق والعمارات الكبيرة ، بكثير من الركائز فحين نجمع سواحل الكلمات الخصبة حبات رمل لمعاني البيت الشعري ، فسرعان ما يتهاوى هـذا البيت رغم ظلاله والوانه الجميلة ، ونعومة خلفيته وأرضيته ، ففي الشعر تولد الحقائق مضمخة بوجدانات الانسان عبر انفعاله الخاص، وفي اللحظة الحضارية المعينة . وخلال وعي متأثر بالعصر والمجتمـع ، والتقاطة للمحتوى ، معبرة ، ومتميزة • ففي الشعر لابد ان يدخـل الانسان القصيدة ، لان العالم ينساب او يتكثف عبـر الكلمات ، يتقطع عالم الاضاءة الداخلي ، الحوار ، الوصف ، النثر احيانا ، او تزداد عتمة الاشياء •• المهم هو اللون الذي تتجسد فيه معطيـات الشاعر والمهم هو الموحى ، المغنى ، المتجسد بالصور او الافكـار•• وهو الذي يحقق لانفعالات الشاعر زخمها الخاص وشفافيتها أيضاً، ويدخلها ضمن عالم الانبعاث والتقدم ، ضمن عالم الانجاز والتجاوز

والتخلق المبدع . (٧)

وبطبيعة الحال .. فأن استشهادنا بمحاولات الفنان قحطـــان المدفعي لا يلغي محاولات اخرى موجودة ، في الشعر العراقي الجديد، كما اشرنا في الفصل السابق ، عند استشهادنا بقصيدة «نشـــيد الكركدن» لصادق الصائغ ، الذي اعتمد معماراً خاصاً في تنســيق روءاه وكلماته :

ا
ل
ن
ع
س

امل ان | **انزع عني اذرع التاريخ**
| **يصبح المريخ .. قبعتي**
| **لا يسأل الجند عن الاحذية**
| **لا يرطن الناقد عن ضرورة القافية ..**

---

(٧) يقول المدفعي عن «فلول» وتجربته الشعرية هذه بان هذا النوع من الشعر الذي يدعى الشعر «الكونكريتي» يحاول العودة الى أسس الشعر الفني ــ ويبدأ من النقطة التي تلتقي بها الفنون ككل ، ويمكن اعتبار كتابتي لمثل هذا الشعر متوافقا مع اهتماماتي المتنوعة ففي القصيدة الكونكريتية تجد الموسيقى التي توجـد في العماره والوجه الادبي والوجه التشكيلي . وفي تجربتـي احاول ان اثبت القيم الشكلية والصوتية وقيم المعنى في اماكنها على الاخر .

راجع مقابلة مـع المدفعي ــ مجلـة الف باء العـدد ٢٣٠ السنة الخامسة ص ٥٠ .

وصادق الصائغ هنا ، يستفيد من علم الرياضيات ، في مسألة استعمال القوس ، وتأثيره على ما بداخله ، كما لو أن المقطع الشعري معادلة طرفها «آمل أن» ، وهذا «الرقم المجازي» ، يضرب في الاسطر الاربعة ، فتكون القراءة هكذا :

آمل ان انزع عني أذرع التاريخ
وآمل ان يصبح المريخ قبعتي
وأمل ان لا يسأل الجند عن الاحذية
وأمل ان لا يرطن الناقد عن ضرورة القافية

لكن التكرار في « آمل ان » اذا وضع في كل سـطر يضعف معمار القصيدة ، ويسيء الى شكلها وايقاعها أيضاً ، من هنا فقد وفر علم الرياضيات للشعر . هذا الاختصار ، وفـي ذات الوقت تعمق المعنى وتعمقت الرؤى في المقطع دون ان نشعر بالملل ..

أصل الى هذا ان استعمال الكلمات متناثرة كما في «النعاس»، أو موزعة داخل قوس . أو دائرة او مثلث . أو أي شكل هندسي ، يظل يحمل دلالته ليس العلمية ، حسب ولكن الفنية أيضاً ،.. وعند الصائغ ، يحمل دلالة مضمونية أوضح وادل فنياً مما هي عند المدفعي فحين ينثر كلمة «النعاس» يخلق مناخ النعاس بالفعل بشكله الرخو، غير المتماسك ، فيحقق ايحائية مقبولة تتساوق مـع المعنى العـام ، للكلمة . ضمن أطار بناء القصيدة ونحن ازاء هذا التشكيل فـي الحرف ، والكلمة، والمقطع الشعري، واخراجها من المنظورالتقليدي، يضعنا أمام ممارسات تخرج بنا من الالفة والاعتياد ، الذي وجدناه في كل ما خلفه لنا موروثنا السلفي ، من معمار في تشكيل القصيدة،

ليضعنا امام قيمة تشكيلية تتحقق حتى من بنــاء شكل القصيدة ، وليس اللوحة الفنية او الخط العربي ، حســب ..

وضمن هذا السياق هناك «مصاحبات» فكرية وحياتية تتزاوج مع الموقف الفني ، لتدخل ضمن الانبعاثية الجديدة التي يحــاول الفنان ان يوجدها ، عبر تعامله مع مادتــه ، وعبر خلــق الدلالات والموحيات التي تجاوزت اصواتها ودلالاتها وموحياتها ، الامــور المألوفــــة ..

واذا كان المدفعي والصائغ قد استعملا هذا التشكيل في معمار قصائدهما . فقد حاول موءيد الراوي ذلك أيضا فيما نشره مــــن قصائد بجريدة النصر البغدادية التي كان يشــرف علــى صفحاتها الثقافية ... كما ان هذه المحاولة تجد صداها عند فاضل العزاوي ، وبعض الشعراء الشباب .. ومع ان هذا الاتجاه ليس جديداً ، في الشعر فقد سبق للدادائيين والسورياليين أن قدموا العجائب في هــذا الصدد ــ كما ذكرنا ــ لكنه وعلى المستوى المحلي، شكل تلك المحاولات البدائية .. التي رغم كل مافيها من مغامرة، لابد من التحرس ازاءها، لان اية بداية ، او مغامرة ، لابد من دفعها ــ كمحاولة ــ الى التكامل والنضج ، لتخلق تأثيرها في الشعر العراقي خاصة ، والعربي عموماً، لتكون ضمن المسار الســليم والحقيقي لخلق الانبعاثية التقدميــة المنشودة في اطارها المتكامل فنياً وفكرياً .. وهذا يتطلب عمليــة جادة لأختبار هذه المحاولات ، واختبار النفس ، بمــا يخلق الاساس

السليم للفهم والتحليل والتأويل والتقــويم والدراســة النقديــة ، مــن ثــم ..

وعلى العكس ، فأن عدم تنضيج التجربة ، يدفع الى ضياعهــا وتلاشيها والخروج منها بغبار السفر فقط ، دون ثماره .

اذن .. ماذا نريد من الشــعربعد ذلك ؟

اذا كان الانسان هو العطاء المعنى فــي الشعر ، فقد يتبلور أو ينسحق تحت غطاء الكلمات . تلك مهمة الشاعر . وليس امامنــا ، في محاولات الكشف الا مواجهة داخلنا بشكل غير مفتعــل . اذ يستطيع الشاعر ان يمنطق كلماته ، ويحدد اضبارة القصيدة قبــل البدء ، ثم ينزلها من رف ذاته الى سطور تطالع عيون القراء وتقرأ . أو تمد لسانها لتسخر منه . نحن لا نريد قصائد تكذب على الانسان ليقال عن صاحبها انه «مجدد» أو «تجريدي» و «متمكن» من لغته العصرية و «يملك» الروءيا الداخلية «من خلال» التجسيد الحســي أو «الصوفي» او «الاشراقي» او ما شابه ! .. حتى لو اغرق الشاعر كلماته في بحر من الاختناق والتمزق والعتمه ، فمهمة الشعر الاولى ان يكون صادقاً ، يحدث انقلاباً او هزةً او ارتعاشاً ،.. اما ان يقلد الشاعر «الارض اليباب» لاليوت ، تقليدا فجــاً ، ويستعمل بعض مفردات ازراباوند ، ليكون «شــاعر عصر» منفتحاً على « التيارات العالمية» فذلك امر يرفضه الشعر اساساً .. فليس ثمة ضرورة ان يملك الشاعر شكلاً معقداً ، مفتعلاً ــ مع ان الواقع الــذي يحيط

بالشاعر يحمل مضمونه المعقد الزاخر بالتناقض ــ لان الشاعر . هنا . ليس مصوراً فوتغرافياً ، بل هو الباحث في داخل الاشياء والتناقضات عن الاشراق الذي يحقق من خلاله الاضاءة الكاملة للحياة ، ويحدث انقلاباً فيها ..

وهذه المسألة ترتبط بالصدق الفني في التناول والتعبير كضرورة يجب تجسيدها في القصيدة الانبعاثية التقدمية ..

اننا اذا أحببنا أنفسنا كآدميين ــ من خلال الكلمة ــ فلاننـــا ببساطة أحببنا وضوح الرؤية والصدق لاستكشاف ما عبرت عنـــه تجربة الانسان الشاعر ، لا الشاعر الكائن ، فقط .. عبرت عنه تجربة الخالق لا «الذي يعيد تركيب الاشياء في ذهنه بمعزل عن شروطها ومواصفاتها في الحياة والمجتمع والعصر» .

فاذا كان بعضهم يفهم الشعر «لغة خاصة ، لغة الصفاء والايماء والرمز والضوء والايحاء والنبوءة ، اللغة المصفاة من شوائب النثـــر في سرديته وخطابيته وارشاده ، وفواصله وروابطه والتزاماته » ويفهم جوهر الشعر بأنه «تعبير صادق عن معاناة الشاعر ، ينزع ان يكون انســـانياً شـــاملا ــ يحمـــل قضية انســـانية» [٨] . وان شـــروط الالتزام بقضية « هـــو الصـــدق والاخـــلاص لهـــا . لا التزلف الى القضية بعد ان كان الشاعر في الماضي يتزلف الـــى الملوك والروءساء » فأن نزار قباني ــ مثلا ــ يفهم الشعر على انـــه

(٨) جورج غانم : (الشعر الحديث) والثورة والجمهور في الملتقـــي الشعري الاول «مجلة الآداب ــ بيروت ــ العدد ١ السنة ١٩ .

« عملية انقلابية يقوم بها وينفذها انسان غاضب • الشعر هو حركـــة في سكون الكتب والتراث واللغة •• وقد ارتبط الشعر بالثـورة والطفولة والجنون ••» ثم يقول «الكتابة بالأظافر هي قدرنا بعـــد حزيران وعلى الشعراء ان يكونوا انقلابيين خارجين على القانون •• فأنه يقدم في ديوانه «اشعار خارجة على القانون» فهماً مناقضاً لذلك، اذ ان (الديوان) امتداد ليس غير لشعر نزار في طفولة نهد «واحبك» ودواوينه الغزلية السابقة ، لكن شاعرا كصلاح عبد الصبور يفهـــم المسألة بان «يكون الشاعر صادقاً في التعبير عن روءياه المعاصرة» «فمن الممكن القول ان الشاعر الحديث يفكر بأحساسه او يحس بفكره، ليس مفكرا بالمعنى التقليدي ، انه ينظر الى العالم . ويعيد تركيبه في ذهنه وحين يعبر عن هذا الشعر يكون هو نفسه دلالة الموقف، الفكري للشاعر ••»

في حين يرد صلاح الدين ابراهيم (الشاعر السوداني) بقوله :

« •• نحن شعراء الحديث لا نعمل المعجزات » واذا كـــان الشعر «بيئي» ، وعقائدي ملتزم ، وانساني شامل ــ كما يتصـور جورج غانم ــ فانه يتجاوز كل عيوب الماضي ولكننا نحاول ان نسهم في اعادة تشكيل العالم [٩] •

ان القصيدة تلد لتخدم ذاتها عبر خدمتها لـذات الآخرين ،

---

(٩) لاستكمال الفائدة انظر عدد مجلة «الطريق» ١ ــ ١٩٧١ المحور الخاص عن الشعر العربي الحديث (شهادات ١٤ شاعرا) وندوة الطريق حول الملتقى الشعري الاول في بيروت(ص٧٣ــ ص ١٦٠).

بهدفية وتلقائية في الاداء ، فالبعض يفهم الشعر احتواء للعالم والشاعر «يرى العالم في تداخله ككل لا يفرق بين السياسة والحب وقضايا الجماهيـــر » •

والقصيدة الجديدة « لم تعد تتناول موضوعاً بالذات ، بل هي تركيب يرى الشاعر من خلاله العالم كله ، ويحاول الشـاعر الحديث معنا أن يسهم في عملية تغيير العالم ليس بشعره فقط ، بل لابد ان يتكامل موقفه في الشعر مع سلوكه في العمل» (كما يرى احمد عبد المعطي حجازي) •

ومن هنا تنبثق ضرورة فهم كون انسياب الكلمات بعذوبـة وتلقائية لا يضع الشعر ولا الشاعر امام مهمة خيانة الضمير الشعري او الاصغاء المفتعل والمزيف للكلمات الكبيرة والمعقدة •• ومن هنا ، ايضاً ، تنبثق ضرورة ان يكون الشعر انسانياً ، وان يكون الشاعر صاحب موقف وان يخضع شعره لفهم الانسان العادي ، وان يتساءل دائماً لمن اكتب ، ومن اخاطب في الشعر ، وما هي مهمتي كشـاعر وما وظيفة الشعر ؟ ••

فكل الشعراء يتحدثون عن الانسان والثورة والالتزام والقضية •• ولكن الم يخاطب اغلب شعرهم قلة من المثقفين ؟

فاذا كان الشعر سلاحاً في المعركة و «مهمة انقلابية» ـ نـزار قباني ـ و «عائشاً في هذا العصر» ـ صلاح عبدالصبور ـ «ملتزماً بقضية » ـ جورج غانم ـ و «مسرعاً حركة المجتمع لدفعها الـى الذروة» ـ صلاح احمد ابراهيم ـ وان «يسهم في عملية التغيير»

ــ احمد عبدالمعطي حجازي ــ وان يكون «موقفاً مـــن العـــالم» ــ ادونيس ــ فأن «شعر المقاومة كان الامل الذي تتطلع اليـــه» كما قال حسين مروه ــ وان «مصدر كون هذا الشعر نبعاً للامل» عائد الى ان شعراء المقاومة في ارض فلسطين يقفون موقفاً ويرون روءية في الحياة وفي الشعر يختلفان عن مواقف وروءى معظـــم الشعراء العرب » (١٠) .

واذا كان شعر المقاومة «جزء عضوياً من حركة الشعر العربي كله» فأن محمد دكروب يرى أن «لا حاجة الى» بديل له (١١) .

اقول اذا كان الامر بهذا التقويم فأن شعر المقاومة هو الشعر الانبعاثي التقدمي المتميز بتلقائية هادفة، وبوضوح وصدق ومواجهة متحدية ، وبكونه يوءثر في الجماهير ، ويعمق نضجها ، ويســـهم في خلق التيار الانقلابي او يسهم في عمليات التغيير .. الخ ولكن هل يعني هذا ان الشـــعر العراقي الجديد لم يحمل طابعاً مقاومـــاً ، لان شعراء فلسطين ــ وحدهم ــ يفهمون الشعر سلاحا في المعركـــة ، ولابد لهذا الشعر ان يكتسب تلقائيته عبر التفاعل الواعي مـــع الاحداث والانفعال بها، كيما يكون التعبير الاكثر التحاماً بالواقع ، اسرع اداة ، في الاسهام بتغيير هذا الواقع ؟ اقول كلا : فالشـــعر يملك مسألته الخاصة ، قضيته ، ضمن امتلاكه بعداً أنسانياً وقضية

---

(١٠) حسين مروه : مجلة الآداب ص ٨٣ العدد ١ السنة ١٩ : الشعر الحديث والثورة والجمهور في الملتقى الشعري الاول .

(١١) محمد دكروب : المصدر السابق .

انسانية •• والشعر هنا ، اداة مخاطبة ، لذا من الضروري ان يمتلك قابلية ان يوءثر . وان يمتلك النقاوة في الدافع والتأثير كيما يكــون انبعاثياً وذا هوية تقدمية، متجاوزة•• فالشاعر الجماهيري لايخاف مثقفين متخصصين او نقاد أدب وفن ، حين يكتب شعره ، بل يسعى ـــ اغلب الاحيان ـــ لغرض الاسهام في تحشيد الناس ضد كــل انواع المظالم والعسف ،•• ومن هنا تنبثق ضرورة استعمال اللفظة الاكثر اشراقاً وبساطة وفنية ، اللفظة التي تتضمن جزاله المضــون وجزالة الشكل معاً • وهذا الاتجاه تحقق في العديد من النمــاذج الشعرية العراقية •• فالشاعر الحق هو الذي يستطيع تحويل اللغة اليومية الى لغة فاعلة تمتلك استاتيكيتها ايضاً ، وهذه مهمة صعبة• والسوءال الذي يطرح نفسه هو : اذا كان للشعر وظيفة اجتماعية وهدف انساني فكيف، يستطيع الشاعر تجميع الرأي العام لخدمــة قضيته ؟ هذا السوءال لا تستطيع الاجابة عليه القصائد «المعقدة» المهجنة ، التجريدية ، ذات التحليق السوريالي احيانا • فنحن نسمع أغاني (بول روبسون) التي خدم من خلالها قضية السلم والانســان ولكن مجمل اغانيه قصائد واضحة بسيطة اللغة ، ولكنها مفعمة بجمالية عذبة والسبب بسيط هو ان الشعر حين «يتشرنق في ذات اللفظــة ، يموت على ضفة السطور ولا يتخطاها الى ذهن القارىء ويكسبه الى صف القضية • واذا كان من الضروري أن يكسب الشــعر الناس الى صف قضية ما ، فمن الضروري ، ايضاً ، ان يكون للقصيــدة حافز تحريضي لكسب الرأي العام ، وهذا ما لم يتحقق عند «المدفعي»

واكثر «الشكليين» عندنا •• فعبر الترابط العضوي بين القضيـة والتحريض والشعر ، لابد ، وبالتحتيم ان يكون الشعر هادفـا وألا حمل جنين انفصاله عن رحم الواقع •• ولكيما نفهم اين نقف، ومن اين (ننطلق) ولماذا وكيف ، فيجب ان يكون لنا يقيننا الواضح، وقضيتنا الواضحة لنتمكن من الاجابة على هذه التساوءلات ضمن وضوح فى روءية الموقع ، وتحديد المدى والمسار ، بشكل اسلم •• وهذا يتطلب وجود لغة شعرية ذات موقف ايديولوجي واضح •• صحيح ان لغة الشعر هي ليست لغة الفلسفة عبر مقالة سياسية او فلسفية •• وصحيح اننا اذا حولنا نغميـة القصيـدة الى تكوين فلسفي منغم ، تفقد عنصراً اساساً من عناصرها ، وهــو الغنائية ••• لكن الفارق كبير بين لغةالمقال الافتتاحي فيجريدة يومية ــ مثلا ــ وبين لغة القصيدة اليومية •

واذا كنت ادعو ــ هنا ــ الى كتابة «القصيـدة اليوميـة» المحملة بلغة واعية وموءثرة وذات موقف ، فأن ذلك لا يعني اسقاط الشكل الفني فى القصيدة الحديثة ، بل على العكس ، تعزيز فنية القصيـــدة ••

لقد كان «هوشيمنه» الشاعر ، هو ذاته المناضل الثـوري من خلال قصائده التييكتبها داخل اقل مننصف عمود فيالجريدة• كذلك اشعار قادة سياسيين آخرين •• ولكن بالمقياس النقـــدي والجمالي الحازم ، لا يمكن ان نضع «هوشي منه» في صف الشعراء العظام كما هو فى صف القادة العظام •• فالمسألة تكمن هنا : هــل

ان الشاعر كائن منفصل عن الواقع الحضاري للامة او العكس ؟ •

فأذا كان الشاعر انساناً حضارياً ، وهذا افتراض بديهي ، فهـــو يخضع ـ شاء أم أبي ـ لمقاييس الواقع الموضوعي والقوانــين التي تتحكم بالحياة والمجتمع الذي ينطلق منه ليعبر عن مصالح طبقية •• اذ ان الافكار ليست وليدة جلسة استرخاء يسطر فيها الشاعر خيالاته الرومانسية ، او جلسة افتعال لمعايشة الداخل الممزق أو الحـــس الحضاري بشكل متضخم ورهيب ومفتعل (كيما يحقق هذا الشاعر للقصيدة لغتها الحضارية) ، كلا • فالقصيدة تسهم في المعسار الفني للشعر كأنجاز حضاري ، ولو من خلال خلق الاشراق في داخـــل القارىء وشحنه بالاندفاع والنشاطية الخالقة للعمل والانتـــاج وحب الحياة •

صحيح أن عصرنا يملي علينا ازاء مهام الواقع الحضاري الذي تمر به امتنا ، ان نكون جماهيريين ، ولكن يجب ان يتم ذلك ، فـــي الصوت والتعبير والدلالة والمحتوى الثوري ••

فاذا كان لابد ان نعبر عن الواقع الموضوعي ومشاكل العصر، فنحن ازاء مهمة صعبة تكمن في الخطورة الناجمة من «تبسيط» أفكارنا ــ عسفاً ــ وشحنها عنوة بالزخم الجماهيـــري والـــروح الثوري ، أو «تحشيتها» بخرق الشعارات التي تخطاها الزمن •

ان وقفة الانسان امام انجازات الشعوب المضمخة بالانتكاسات الوقتية ، والحروب الموضعية ليست وقفة مبسطة، وليس من السهل ان لانسهم في رسم صورة الظفر اللاحق ، في رسم طريق العمـــل

لتحقيق الانجاز الثوري يومياً ، والحضاري ، في المـــدى اللاحق ، عبر المهمة الصعبة المزدوجة : الشعر الملتزم والفني ، معاً • هـــذه المهمة تحتاج الى ارهاص حقيقي لجوهر نتائج الظاهرات والاشياء، في تفاعلها ، ونموها . وحركتها •• اما اذا تحدثنا عن ٥ حزيـــران بلغة تراجيدية خانقة . او تحدثنا عن الثورة بغموض معقد ، او على العكس بشعارية ساذجة فنحن نقتل في الكلمة ، وفي القصيـــدة بالتالي . انبعاثيتها وتقدميتها وفنيتها •• صحيح ان العصر يمنحنا لغة النضال والثورة ، واداة التحريك الجماهيري ،•• لكـــن هـــذه اللغة . وكل الادوات ، حين تتجلى في الرصـــاص المدوي ، تتجلـــى في الكلمة ــ البندقية ، ايضاً ••

ولكن أنا لا افهم شاعراً يعيش بوعي ، ظروف شعبهووطنه وامته والانسانية ، سيعجز عن التعبير عن هذه الهموم الكبيرة ان هو امتلك أصالته اما اذا افتعل الموقف الشعري ، المعبر عن هذه الهموم الكبيرة بسرعة وبدون تمثل للمعاناة . فستموت الألفاظ وتفقـــد دلالتهـــا وتأثيرها حتماً ••

ان الانبعاثية التقدمية . في الشعر ، ليست موقفـــاً مسطحاً ، وتبسيطياً وتجزيئياً . وليست ركامـــاً لمجموع كمي مـــن الكلمـــات «السمينة» الثورية بل هي تأمل خالص وعميق للواقـــع وللعصـــر ، والمجتمع والحياة والقوانين التي تتحكـــم فيها ، والتعبير عن هـــذه الحركة بألتقاطة وعي . ومحتوى جزل ، وفنية عالية ، كيما يتميـــز

النتاج بالصدق والاصالة ، ويحمل معه شروط ديمومته واستمراره فليس المهم ان نعبر عن الحقيقة بكلمات عادية ، بل المهم ان تكــون وسيلتنا في التعبير مقنعة وعميقة التأثر ، عبر كتاباتنا كيما يشكــل «كتاب الشعر والحقيقة اروع اكتشاف ينبغي اكتشافه» فعلا ! •

٦ - البـــحث واليـــقـين في المغـامـرة الشعـرية

دراسة في شعر :

حميد سعيد
سامي مهدي
عبد الأمير معلة
مالك المطلبي

«الشعر انما ينشد حقيقة ، واقعاً ، كشفاً»
— البيريس —

يتكون الشاعر عبر زمكان محدد ، لكن تأثير الماضي عليه وتأثير الواقع الحضاري والمادي ، يدفعه في البحث عن مطلق خارق، لكي يمتلك القصيدة المغامرة التي تتوغل داخل اسوار المجهول لتكسر ابهام المطلق وتفصح عن فعلها المعاصر والمؤثر .

ان مغامرة الشاعر تكمن في قدرته على التجاوز والانجاز، وكلما حاول الشاعر كسر أسوار الروتين ومواد الواقع الجاهزة ، واستبطان

القيم الجمالية التي تحقق عنصر الاندهاش والمفاجأة الى جانب اليقين الفكري ، يكون ــ عبر ذلك ــ قد تصاهر مع اللغة وأمتلك ألقهـا الخاص دون أن تسقطه في شباكها الناعمة والمغرية •

فاذا استطاعت القصيدة ان تستلك ديالكتيكها الخاص داخـل مشروع التفكير والاحساس خارج روتينيات الانسانية ، بحيث تصل في سعيها الجاد الى نهاية الشوط ، وتتكشف عن نقطة قصوى يتفجر عنها كل شيء • يكون الشاعر . هنا قد أستفز كل معوقـات وأسوار الزمكان والمطلق والروتين والانسجام الظاهر والالفة والعادة ليخلق قصيدته النموذج ، ويحقق نجاح مغامرته الشعرية . فالشعر يستلـك سحره والهامه اللا متناهي وعذوبة سريته ، وكلما كان (فعل) القصيدة عند المتلقي موءثراً ، كانـت القصيدة قد حققت عنصر تجاوزهـا • فالقصيدة هي مغامرة الشاعر الظرفية ، في اللحظة المتلكه وعيهـا الحضاري واتقادها الوجداني وقوة انثيالها خارج جسد الشـاعر وعقله وافعاله البيولوجية ••، مغامرته داخل المستقبل ، وقد تتحطم هذه المغامرة عند الابواب او تتجاوز الافاق لتدخل الزمن الجديـد وهي تحمل ألقها الخاص •

فالقصيدة ليست كتابة سهلة • وليست مطلق مشاعر وصور والفاظ وتداعيات ، انما هي التخلق والابداع فى صيغة ديناميـة موءثـرة ••

واذا كانت تأثيرات وتتائج تلقي القصيدة هي محكمتها التـي توءدي بها الى المقصلة ، او الى العناق الحقيقي مع الآخرين والبراءة

في امتلاك صدق القضية واليقين . فأن (فعل) التأثير هذا ، هـــو ما يتبقى (بعد) القصيدة لتمتلك هذه العملية ــ المغامرة ، شـرف التســـمية .

فاذا فقد العمل الشعري فعله ولم يترك أثراً (بعده) ، أضحى عملاً ساذجاً وسهلاً ، ولا يدخل في اقاليم وطقوس المغامرة الشعرية ..

ان مخاض الشاعر ليس في البحث وحده ، بل في الوصول الى اليقين والتعبير عنه داخل وعبر المغامرة الشعرية ، ومن ثم ايصاله كناتج عام لعمله . لان القصيدة تخرج من جسد الشاعر لتتوغل فـــي الآخرين وفي الاشياء التي تتحكم بها قوانين المجتمع والحياة ، فـأن امتلكت القصيدة قوانينها الموءثرة أمتلكت ــ بالنتيجة ــ فعلهـا الموءثر وسحرها وسريتها . وبمعنى آخر أمتلكت هدف المغامرة والا تبددت وتحطمت كملايين المحاولات وسلسلة الموجات في الشــعر العربي منذ قرون .

«ان الشعر اذ يخوض على هذا النحو في طريق المعرفة المدهشة والسحرية يصادف عقبة ابهام المطلق الذي يتطلع اليه هذا الشعر» عبر عملية البحث والمغامرة وصولاً الى تركيز اليقين واضاءته .

واذا كانت محاولات الشعراء المتوغلين في المطلق والباحثين عن «ثقب سقف اللوحة» أحيانا ، لم يذهبوا اكثر مما ذهب اليه (رامبو) ــ مثلا ــ في الشعر الفرنسي ... اذ «ان تاريخ هذا الموقف الشعري والصوفي ومعناه ، وآفاقه أخيراً لا تمثل صورة تغلغل تاريخي فـــي المجهول ، والواقع ان كل شاعر او كل جيل كان يعاود ، منذ رامبو ،

المغامرة نفسها ، مع الاخطار نفسها ، بل مع الحدود نفسها ، اذا كانت المغامرة قد بلغت اقصى حدودها » [1] .

واذا كان الشعر العراقي الحديث (١٩٦٠ـ١٩٧٠) قد جرب التوغل في المغامرة بدءً بقصيدة الشعار والقصيدة الظرفية حتـــى السقوط في الرمزية والزخرفة اللفظية ، ومن ثم في محاولة هـــذا الانغلاق الذي كور الشاعر نفسه داخل زنزانته ، لأستلهام وتمثـــل الثورة والارتفاع لمستوى قيمها واهدافها ، داخل مسيرة الانكسارات والارتدادات والتخليات . ومن ثم العودة الى النبع والانجـــازات ، والجبهة ، وتعميق المسيرة التقدمية والاسهام فـــي صنـــع التحولات الاجتماعية وصولاً الى المجتمع الاشتراكي المنشود ، فأن النـــزوع داخل أزمنة المغامرة الشعرية ظل هدفاً ، وظـــل ألقاً ينير ظلمـــات المجهول في ذات الوقت .

وهذه العملية المزدوجة اتعبت الشاعر الجديد في محاولة التخلق والابداع لصنع «البلياد» الجديدة ، فالاصطدام بالمرئي ، ومحاولة وصف اللا انساني ورفضه . مجابهة عانت منها القصيدة الجديدة في انغمارها باللامرئي أحياناً وباللفظية ، وبمحاور الصور والتداعيـــات ، وبالرمز والاقنعة والتراث السهل .. ولكن تجاوز السهولة والهشاشة وهلوسات الرمزين والسورياليين والصوفيين عملية صعبة وشـــاقة ، خاصة وان الشاعر العراقي الجديد لم يستطع تحصين نفسه بمناعات

(١) البيرس : الاتجاهات الادبية في القرن العشرين ـ منشـــورات عويدات ـ بيروت ص ١٥٠ .

كافية لمواجهة تأثيرات التراث الانساني الشعري ومذاهبه ومدارسه العربية والعالمية معاً • فلم يكن من السهولة قراءة اليوت او رامبو او كلوديل او فاليري او مالارميه أو جيرودو أو بروست او عزرا باوند ••؛ دون ان يعلق تأثير هذه العبقريات الشعرية في ذهن الشاعر الشاب •• وليس من السهل قراءة نيرودا وارغون وناظم حكمت وايلوار ولوركا وغويلن وماياكوفسكي ويسنين وبلوك وايفتشنكو •• دون ان تتأثر تلقيات الشباب بتلك التجارب الثورية والوجدانية والفنية الغزيرة •

لان حلم الشاعر وانفعالاته وتأويلات الواقع المتصور والمتخيل، وخشونة الواقع المعاش . والانفراد بالوقوف امام صعوبات اللغة العربية . وطقوس الاستحمام في مياه العصر والثقافات العالمية وتأثيرات الاعلام والتصريحات والصور المكبرة في الصحف والمجلات العربية والاجنبية •• ومن ثم الرغبة الحارقة فيأن يمتلك الشاعرطرائق بحثه الخاصة ومعاناته الخاصة ، وتجربته الخاصة ، والرغبة الجارحة في أن يعبر عن كل ذلك بلغته الخاصة ، مهمة اصعب من عسر المغامرة الشعرية في ذاتها ولذاتها •••

من ثم فأن تأثير الفنون الاخرى وخصب الابداع الجمالي وانجازات علم الجمال والمدارس والمذاهب من الدادائية والتكعيبية والتعبيرية والرمزية والسوريالية حتى العودة الى نبش التراث والبحث عن العيارين والصعاليك وكل ما هو ايجابي في الشخصية العربية والثقافة العربية وحضارات وادي الرافدين ومصر والهند

وفارس ، .. يشكل كل ذلك طموح البحث واليقين في المغـــامرة الشعرية لدى الشعراء الشباب ..

ان هواء الشعر اوشك ان يخنق مكونات الفرد العربي الــذي يحاول ان يبقى نقياً لصيقاً بأرضه وتراثه وظرفه ، مستشرفاً المستقبل ومحاولا الاسهام في العملية الثورية ليس داخل القطر الواحد ، بل وعبر البنية العربية بكاملها في التحامها الجدلي بحركة التحرر العالمية.

فالمبدأ الذي قاد هوءلاء الشباب ، حتى الى وضع التنظيرات ونسف الكثير من القيم السلفية والدخول في الخصومات ، أحيانا ، ظل سليماً اذ كمن في البحث عن البديل الاروع عبر تجارب وصيغ وتأثرات وسنخات مختلفة من أجــل ربط الجمالي بالايديولوجي ، ربط البحث باليقين السياسي والفكري. هذا المبدأ التزمه كل الشعراء العراقيين من الرواد وحتى آخر شباب السبعينيات الذين يجمعهم — في الخصائص العامة — موقف ونظرة تقدمية من العالم ، ووعــــاء ماركسي شامل ، رغم تفاوت الاجتهادات والتفسيرات والتطبيقات.. انها لمشكلة عسيرة حقاً ان تصل بالقصيدة الى ذروتها جمالياً وفكرياً بحيث تخلق فعلها الموءثر على الفور .

واذا كانت الانقسامات — على الصعيد السياسي — قد خلقت انقسامات على الصعيد الشعري — لكنها لم تكن انقسامات في بنية القصيدة المطلوبة وجماليتهـــا ، بقدر ما كانت في محتواها وهدفها ، ومع ان هذه الانقسامات والصراعات كانت أكثر حدة وتأثيراً علـــى السلوك الشخصي والعلاقات الاجتماعية ، فهي لم تكن بنفس الحدة

والتأثير على النتاج الشعري. اذ انك تجد قصيدة لهذا الشاعر الشاب ـ الذي يمتلك يقيناً سياسياً مختلفاً عن (الآخر) ـ تتشابه مـــع قصيدة (الآخر) في بعض المناخات الجمالية والصور والتداعيـــات. وأحياناً في التركيبات الفنية أيضاً • في حين تجد الفارق واضحـاً في القصيدة المباشرة ـ الشعارية ذات النفس الفني الضعيف ••

واذا كانت ثمة ازمات مشتركة قد واجهت أدب الشباب فـي العراق ، وخاصة الشعراء ، فأبرزها «أزمة اللغة» بمعنى «استعمال اللغة كأداة حاسمة» في بناء معمار القصيدة الجديدة • مما دفع ناقداً كجبرا ابراهيم جبرا لان يصرح بصوت عال قائلا : «ان الالفـــاظ فقدت وضوحها وتركيزها الذي يجب ان يكون بقوة تركيز الرمز . واصبحت العلاقات الجديدة بين الالفاظ علاقات تهويم وهلوســـة لا يمكن ان تؤدي الى وضوح في الرؤيا او تعميق في التجربـة فأصبح الشعر الجديد عملية تهديم ، ولكنه لم يصبح بعد عملية بناء» ـ ويؤكد جبرا : ان «للتهديم ، أحياناً • قيمه ، ولكن هذه القيــم مشروطة بأنه سيؤدي الى بناء أروع ••» [٢] •

هذه الصرخة التي يدين فيها جبرا اتجاهاً في فهم وظيفة اللغـة هي احتجاج على المنهج • لقد اراد جبرا ويوسف الخال وأدونيس وأنسي الحاج وشوقي ابي شقرا وتوفيق صايغ : ان تكون عمليـة تتلمذ الشعراء الشباب لهم ، عملية متكاملة ولم يكن في حسبانهم

---

(٢) جبرا ابراهيم جبرا في مقابلة أجرتها معـه «العلم الثقافي» ـ الملحق الثقافي لجريدة العلم المغربية (ص٥ـ١١) ـ ٣ آب ١٩٧٣.

ان التجريب محاولة طموح لدى الشباب ، والنقل والتقليد عملية قتل لروحهم واندفاعهم الابداعي • لذا فأن نقل التجربة العالمية من قبـــل هوءلاء الشعراء ، الذين طرحوا ــ بحدة ــ قصيدة النثر والرمـــز وتثوير اللغة والتهديم والقصيدة الروءيوية•• الخ، وعربوها ليتبناها الشعراء الشباب ، سقطت هي الاخرى في المجابهة الرافضة بعد أن فقدت مبرراتها وأسانيد قناعاتها لعدم امتلاكها طاقة التوغل في المعرفة والكشف والمجهول المرتبط بتوظيف القصيدة من أجل التعبير عـــن يقين ثوري ملتزم وحس طبقي متقدم •

لذا فـأن الخوف من «تثليم اللغة الشعرية» ومحاولة تجنـــب اللفظية والسعي للوصول الى «بناء اروع» وجد صيغته الاخرى في بحث الشعراء الشباب عن اليقين المكرس ، الطموح ، لا عن اليقـــين الميتافيزيني المشروع غير المتحقق •

واذا كانت السمة العامة للشعر الحديث هي التخلي عن «وحدة البيت» مقابل تبني «وحدة الصورة» ، فأن تركيب هذه الصورة في مناخ فكري ملتزم هو نقيض التركيب الذي تجسد في مناخ فكري (هادف) الى الهدم ! من هنا كانت صرخة الشعراء الشباب أقـــوى من صرخة جبرا •• لان بعضهم راح يبحث عن صيغة تعبر عن العملية الثورية مستلهمة التراث ومستشرفة المستقبل ، عبر اغناء الواقع ودفع المرحلـــة الى متغيراتها الجذرية ، واحتواء مضامين الظـــرف الثوري والتعبير عنها بفنية •

صحيح ان هذه الطموحات اصطدمت بعقبة هامة هـــي عجـــز

القدرة الذاتية في التعبير عن اليقين من خلال الاداة الفنيـــة التـــي تطمح ان ترقى الى مستوى الحدث ، والتي خلقت جدلا أشتد فـــي هذا السياق في الربع الاخير من الستينيات، فأن تطبيقات السبعينيات دللت على ذلك بوضوح حين كانت الاحداث والانجازات الثوريـــة كالتأميم و ١١ آذار والجبهة وحرب تشرين .. الخ ، أكبر من الوعاء الفني للقصيدة التي عبرت عن هذه الاحداث والانجازات . ولـــكن مع ذلك ظلت محاولة تجنب السقوط في المباشرة والتقريرية قـــد أمتلكت وعي الشعراء فكانوا يتعاملون مع المفردة بحذر يختلف تماماً عن تعاملهم معها في المرحلة التي ذكرها الاستاذ جبرا ، مرحلـــة «فقدان الالفاظ لوضوحها وتركيزها» .

لقد دفعت المرحلة السياسية الثورية الجديدة اطراف الصراع في الحياة العراقية الى الالتقاء الجبهوي ، فكانت الجبهة الوطنيـــة والقومية التقدمية وعاءً تقدمياً احتوى العناصر الوطنية التي وجدت في الجبهة ضرورة تاريخية ملحة وهدفاً ستراتيجياً .. وكان الوعي الشعري قد حاول ان يرقى لمستوى الفعل الجبهوي وان يستوعـــب المرحلة ويعبر عنها ضمن تخلق ابداعي ، معتمداً اليقين في امتـــلاك الضرورة ، بعد تحقق الممكن والهام ..

واذا كان النقاش عن «أدب الثورة» قد أخذ حيزاً من حماس الشعراء في أواخر الخمسينيات . فقد أخذ نفس الحيز ـ أيضاً ـ في أواخر الستينيات ، خاصة بعد نكسة الخامس من حزيران ولحد الآن ، عبر وعي ضرورة التعبير عن الواقع وتجاوزه ، وتجاوز اسباب

وآثار وموءثرات النكسة للحفاظ على اليقين الحضاري داخل بنيـة النفسية العربية، وعدم الرضوخ لضغوط الفكرالليبرالي والامبريالي، وتأثيراتهما في الادب والفلسفة والعلوم الانسانية والفنون • لذا فأن التوجه الى بحث صيغة جديدة لتمثل الواقع الجديد ، تبلورت أكثر ، في وعاء الجبهة الوطنية ، وبات الهم الجديد والاساس للشـعراء ليس اللفظة وهدم العالم او «نسـفه» •• الخ • بل الحفـاظ علـى المكتسبات الثورية والانجازات التقدميـة ، والوقوف ضـد كـل التآمرات التي تستهدف تصفية حركة التحرر الوطنـي العربيـة ، والقضية الفلسطينية ، خاصة ••• ثم وبالاساس الحفاظ على وتائر صعود ونمو الاتجاه التقدمي في العراق واسـتكمال الاسـتقلال الاقتصادي والوحدة الوطنيـة والوقوف بحزم ضـد كل الضغوط والتآمرات الرجعية والامبريالية ضد الحكم التقدمي في العراق •

وبات الهم التفصيلي ـ الوظيفي يكمن في بنـاء موءسسات ثقافية وفنية ثورية تتمثل ميثاق العمل الوطني وتحقيق انجازاتها على على مستوى الطموحات ، وارساء تقاليد ثقافيـة جـديدة تستوعب طاقات ونتاجات وموءلفات الاقلام التقدمية والشباب بخاصة •

أما الهم الفني فقد بات هماً ثانوياً يبحث عن اخضاع القصيدة الى شكل جمالي متجدد ، ضمن مناخ الظرف الراهن وعبر حس طبقي واضح ••

ولما كانت البنية الطبقية للشعراء الشباب ـ في ذاتهم ـ هـي بنية البورجوازية الصغيرة كافراد ـ تستمد طموحها من انحدارات

طبقية كادحة ـ في الغالب ـ وتطمح ان تعانق الكادحين عناقاً حميماً عبر الفعل التنظيمي والفعل الشعري معاً ، فأن القصيدة الجديدة ظلت دون مستوى هذا العناق ولم ترق الى الاعلاء المطلوب ، طبقياً ..
من هنا فأن طرح صيغة تمثل الواقع الجديد ، في الادب الظرفي ، عبر بنية فنية متقدمة لم يعد رفاهاً زائداً ولا مطلباً متعسفاً ، بل ضرورة موضوعية تقتضيها المرحلة .

يقول جوته : «ان قصائدي جميعها قصائد ظرفية، انها مستوحاة من الواقع وموءسسة عليه ومستقرة فيه ، ولا شأن لي بالشعر الذي لا ينهض على شيء . »

وعلى الضد من هذا الاتجاه الواعي عند جوته والذي نحتاجه في ظرفنا الراهن ، هناك رأي لبودلير يلتقي معه شعراء لا زالوا يتفرجون على المرحلة ، شعرا وادباء لا زالوا على الرصيف ، في حين ان نهر الرجال تكتظ به الشوارع ولن يتوقف .

يقول بودلير : «ان القصيدة الحقيقية هي المكتوبة لمحض لذة كتابة القصيدة ! » وهذا الرأي الذي لا تتجاوز فيه القصيدة مهمة منح اللذة لذاتها ، سقوط كامل في الانغلاق وتعبير اوضح عن نظرية «الفن للفن»، وبالتالي فأن القصيدة عند اصحاب هذا الرأي لا توءدي أية وظيفة ظرفية اجتماعية، ولا تمتلك ـ بالتالي ـ يقينها وقضيتها ..
صحيح ان الكثير من عاداتنا الفكرية «وحاجاتنا العملية تمنعنا من روءية الواقع كما هو » كأن نرى ـ كما يستشهد البيريس ـ «الشجرة على انها الثالثة قبل موقف الباص ، والحصاة على انها عقبة

في دربه والحال ان الشجرة ليست في الواقع ذلك الوتـد . ولا الحصاة تلـك الـكبوة : فالبسـتاني والسـيكولوجي يمنحانهما ــ بدورهما انتباهاً معيناً ومغايراً تماماً . ان الشاعر هو الذي يبحث لهما عن معنى ، هو الذي لا يكتفي بالمعنى الكبير النفع في الحيـاة الدارجة أصلاً ، الذي يسبغه الروتين الانسـاني علـى الاشـياء او الكائنات أو العالم .. » (٣) .

من هنا يتأتي دور الشاعر في البحث عن بديل يوازي يقينـه الفكري ووعيه الطبقي وطموحـه الجمالي ، وهـذا البحث يقتضي مكابدة خاصة ، ومعاناة في التأمل للخروج من المغـامرة الشـعرية بأفعال تتجاوز التقليدي والروتيني والانسجام الظاهـر والمشاهدة السياحية او الفوتغرافية او التأثر السطحي بالاحداث والانجازات المليء باللامبالاة والمغالي بالحرص المفتعـل للتعبير ــ ولـو الهش المسطح ــ عن قضايا الوطن والامة والانسانية والعصر .

ان الكشف عن الوجه الخفي للاشـياء والظاهرات ولقـوانين المجتمع والحياة ، ولفعالية الاحداث الثورية وقيمة الانجازات التقدمية وتأثيرها في الحاضر والمستقبل ونزع الحجاب عن العلاقات المتوغلة في ديالكتيك الاشياء ، يعطي لعنصر البحث قيمته الاستقرائية الواعية ويبني جسراً قوياً يصل المادة الشعرية باليقين الفكري او الآيديولوجي «فالشعر يرفع ، ضد الرؤية والخيال الروتينيين ، عالماً لاغور لـه ،

---

(٣) البريس : المصدر نفسه ص ١٤٦ ــ ١٤٧ .

وأفقه هو على وجه التحديد كل ما نهمله » بالعين المجردة والمشاهدة السـريعة •

ان الحياة تحبسنا أحياناً «بعامل الانسجام» و «الاختيارات السهلة» و «الموانع التي تتطلبها» و «الانشغالات» المعيشية والمهنية، وتدفعنا الى عالم ضيق يريد الشعر ان ينقذنا منه داخل المغامرة الواعية ، وعبر البحث الجاد والكد الحقيقي كيما يتملك الشعرعنصر مفاجأته ودهشته ويقينه ؛ لكن الشعر « لا ينشد وقع المفاجأة لذاته، ولا حباً صبيانياً منه للصدم ، بل لان هذا الواقع ضروري له كـي يعلمنا ان نرى كما لا نرى عادة »[٤] • ان تجاوز «فعل العادة» الى «فعل المغامرة» هو الذي يترك «فعل القصيدة» على المتلقي • وان ذلك لمهمة مشتركة يلتقي عندها كل الشعراء العراقيين الشباب الذين يطمحون ان يحقق بحثهم الجاد تلك الافعال ، عبر ايجاد المعادل المقنع بين «الجمالي كعلاقة» واليقين الايديولوجي والوعي الطبقي كمضمون •• واذ كان هذا البحث من الكتاب قد اضفناه ليكون جسراً بين «التجاوز» و «التطبيق» عبر شريحة شعرية ذات انتماء آيديولوجي واحد فلأننا نروم من ذلك مسألتين :

أولاهما : تحاشي السقوط في احادية التناول لقطاع فكري متجانس دون آخر •

وثانيهما : لان النماذج الشعرية التي سنقصر تطبيقات هذا البحث عليها لا يمكن اغفالها بأي حال من الاحوال في أية دراسة

---

(٤) البيريس : المصدر نفسه ص ١٤٦ ـ ١٤٧ .

موضوعية عن شريحة الشعر العراقي الحديث ، وبالذات الفترة مـــن ١٩٦٠ – ١٩٧٠ لان هوءلاء الشعراء يمارسون في الواقـــع الثقافي حضورهم اليومي ، ولاننا سنتخذ منهم نماذج للبحث لا يمنـــع ان يلتقي معهم شعراء آخرون ينتمون الى ذات النفس الشعري واليقين الآيديولوجي ، بل وان يلتقي هوءلاء بشريحة عريضة من الشـــعراء العراقيين الشباب من انتماءات اخرى ، ولان الوعاء التقدمي يحتوي الجميع ، رغم وجود مفردات وتناولات وتضاريس خاصة بكل مغامرة شعرية ، ان استوعبت في اطارها فرداً او جماعةً ، أمتلكوا القناعة بأن الشعر هو وعاء تجربتهم ، ومن خلاله يعبرون عن همومهم وهموم مجتمعهم وأمتهم والانسانية ، فحميد سعيد وسامي مهدي وعبدالامير معله ومالك المطلبي – مثلا – والعديد من الشعراء الشباب الآخرين يلتقون في طموحات ومعالجات وبحث من أجل الوصول الى صيغة شعرية تضيء يقينهم الايديولوجي ••

ويمكن اجمال الخصائص المشـــتركة بهوءلاء الشعراء ضمـــن الظاهرة الشعرية بالآتي :

١ – اعتماد الرمز في تكوينات القصيدة وفي تخلّق صورهـــا ، من ثم الارتكاز على الرمز في البحث عن الخلاص . وفي وضع وبناء اليقين الفكري داخل معمار القصيدة •

٢ – الاعتماد على الايقاع الداخلي في القصيدة ، في محاولة لرفض موروث سلفية موسيقى الشعر في القصيدة العمودية، ومحاولة تجاوز الغنائية المباشرة في القصيدة الرومانسية الخمسينية •

٣ ـ الرجوع الى التراث واستلهامه وتناول مفرداته والارتكاز على بعض شخوصه وأحداثه وقيمه عبر مناخ عصري •

٤ ـ خلق التداعي بالصور وتراكمها عمودياً داخـــل مقطع القصيدة الواحد ، وافقياً داخل القصيدة الواحدة ، دون ان تحدد بمنهج معماري معين ، فيوشك المقطع ان يشكل وحـــدة الصورة ، لا القصيدة كلها •

٥ ـ فكر القصيدة ينمو عبر كد البحث للوصول الى اليقين الفكري من خلال الجمالي كعلاقة •

٦ ـ تمثل الوجه القومي العربي الانساني في مناخ الحدث الدرامي شعرياً داخل اضاءات متنوعة في محاولـــة لامتـــلاك الموقف الخاص في المنعطفات التاريخية •

٧ ـ وضوح روءيا الفداء في القصيدة الجـــديدة مـــن منطلق ان المقاومة تكمن في كل الارض •

٨ ـ التأثر بالمجرى الشعري العام لنموذج القصيدة التي طرحهـــا ـ بحدة ـ في الستينيات ادونيس والماغوط والخال وآخرون ، كقصيدة النثر • ورعاية المفردة الشعرية ككيان قائم بذاته ، وتدليلها كطفل حبيب ، وتناول الشكل المعقـــد ، واســـتعمال التقطيع والحوار داخل القصيدة ••• الخ • وبالاجمال البحث عن صيـــغة جديدة في بنية القصيدة الحديثة دون ان تتسرب كالماء من بين الاصابع •• ولتكن ـ رغم هذا التأثير ورفضـــه من بعد ـ بمستوى اليقين الفكري وتملك ملامح وجهها الخاص

في محاولة لتخطي الروتين والانسجام الظاهر وفعل العـادة ـ كما قلنا ـ وايجاد عنصري الدهشة والمفاجأة ذات التأثير والفعاليـــة ..

٩ ـ التأثر بالطبيعة ومفرداتها : الماء ، النهر ، الصحراء ، الزهرة .. الخ .. بحيث تتكرر كرموز في مجموعة الدواوين ، كذلـك تتكرر تراكيب متقاربة : مدن الفرح، والآتي، والموت .. الخ.

١٠ـ التغريب في الصورة وخلق المناخات الحالمة ، تأثراً بالقراءات الجديدة للشعر الاوربي ، مما ينجم عنه الاحساس بالغربـة والموت ازاء استلاب الواقع .

١١ـ جدية ان لا يسقط الشعر في العزلة ويبتعد عن كل ماهيـة اخرى في محاولة لتجاوز السقوط في الشكلية لا الشـكل كجزء من المحتوى .

١٢ـ تناول اليومي ـ الحدثي ـ الظرفي ، وتحاشي السقوط فـي الشعارية والتعليمية والمباشرة من اجل الامسـاك بالزمكـان الشعري واكتشاف المستقبل .

١٣ـ محاولة امتلاك عودة القصيدة الى النقاء لا بالمعنى الجمالي الكلاسيكي بل بمعنى الكشف عن سرية العلاقة بين القصيدة وبين الايمان المحدد بقضية .

* * *

ان شاعرا كحميد سعيد يطرح منذ الاهداء في ديوانه «شواطيء

لم تعرف الدفء»(٥) مسألة اليقين هذه فألى : « شاطىء دافيء ..
سأشد اليه ضلوعي» يهدي ،

وهذا الشاطىء ـ اليقين يتبدى عند الشاعر عبر كد البحــث
عن الذي «يأتي» و «لن يأتي»

لان :

« الذي لم يأت .. لن ياتي
سيبقى تائهاً في حومة الصمت
ولن ياتي .. ولن ياتي » (٦)

لكن هذا المقطع والجزم في التصور ناجم عن المنــاخ الــذي
«تنتظر» فيه «المخاطبة» للذي يأتي ، والانتظار هنا هو حالة أمل عبر
تفاصيل الحزن والاسى التي تملأ «حنايا البيت» اذ تمتــد « صرخة
الاســــيان » :

« عسى اضياف ابراهيم تأتيها
ستنحر ليــل هم جائع
ولسوف تقرى بالعيون
ومن مآقيها »

هذه التمنيات ستبقى عنصر مجابهة ودفقات أمل تسفر عــن
افعال المضي للوصول الى الهدف ، عبر «عسى» و «صرخة الاسيان»

---

(٥) «شواطىء لم تعرف الدفء» ـ منشورات الكلمة ـ ٤ ـ الطابعة الاولى كانون الثاني ١٩٦٩ ـ مطبعــة الغــري الحديثــة ـ النجف ص ٤ .

(٦) يضم حميد سعيد «لن يأتي» عنواناً للقسم الاول من قصيدته «شواطىء لم تعرف الدفء» التي حمل الديوان اسمها .

والمتواليات الاخرى . ان تجاوز الحزن والاسى اللذين خلفتهمـا ظرفية خاصة ، يعلن عن نفسه في اليقين الذي يظهـر ويختفي بين الصور الشعرية ، وفق طبيعة ضغط الظرف :

« يا نداء التمزق ..
هل مات صوت التمرد في غابنا
قد تمادى الاسى
نام عبر مغالق اهدابنا
وضجيج الحضارة ما مس الا ظواهر أشتاتنا
فأبحثي يا نساء المدينة عن فارس
شوهته الفحولة
عن فتى لم يزل فيه .. مما تريد النساء » (٧)

ويتكرر تأثير الاسى وصوته في «رحلة الصمت» وكأن الشاعر منذور لحزنه :

«ان رحل السمار من للاسى
يطرحه عن ظهرك المتعب » (رحلة الصمت ص ٨)

لكن هذا الركام من الاسى لا يخنق يقين الشاعر ، بل يتبدى اليقين معلناً عن نفسه في لحظة يقظة :

« فاقرع جدار الصمت ان المدى
لابد ان يفتح للقادمين »

واذا كان حميد سعيد في «رحلة الصمت» أقرب الى مناخات السياب وحزنه ، فأن «من معلقات العصر» تحمل نفساً آخر وتوتراً جديدا وبداية لصيغة سيتمثلها في قصائد دواوينه التالية بوضوح أكثر خاصة في ديوانه «قراءة ثامنة»، فالقصيدة هنا، تخاطب الانسان

---

(٧) الشواطىء : ص ٧ .

عبر التمرد المجرح والمواجهة في الخطاب وكأنها تحمـــل رداً علـــى اتهـــامات :

« ما تهاوى جليد وصوتي يشد ويقرع عهر الجنور
صحت .. بحت دمائي .. أبيني وبينكم قام سور ؟
وتداعى انفتاح الحناجر صمتاً
ما حملت وجوه النبيين صوتاً
ومواسم حبي تصبح :
كذبت قبلكم قوم نوح
وسيوف الخيانة ناشت جبين الحسين » (ص ١٣)

صحيح ان هذا المقطع يخضع في تناغمه الى ايقاعات النهايات المقفاة بثنائية وفي التتالي ، وهي ســمة بارزة فــي اغلب قصائـــد «شواطيء لم تعرف الدفء» كما هي السمة البارزة لقصائد السياب والبياتي واغلب قصائد الخمسينيات .. لكن حميد سعيد يتجـاوز هذا الايقاع ، بعدئذ ، لان التوغل في تشكيل فكر القصيدة يصبح همه الخاص ، عبر استلهام الشخصية التاريخية ، ــ كأشارة ــ ليعطي قوة أكبر «للغناء الذي ذل ما زال يحمـــل عنف البشارة .. ويذل السطوح» (ص ١٤) ولان هذه المناخات التي تحرق أعماق الشـــاعر فتنفجر فيه الثورة ، بعد التمرد ، تزداد ــ داخل يقينه ــ توهجاً :

« يا شموخ التطلع زر حبنا كل حين
فجهنم معبرنا لليقين
لم يزل صوتها البكر ، .. هل من مزيد ؟؟ »

ويتجلى التحدي بوضوح أكبر في الضربة الختامية لقصيـــدة «من معلقات العصر» :

« ظمئت مديات التحدي

ولكن .. اعناقنا لم تزل
تحمل الراس دون انخذال » (ص ١٥)

وفي قصيدته «سحيم» يمزق حميد سعيد اطار الحزن والاسى والمعاناة بضربة يقينية متميزة ، لان ركام الحزن والاسى والاحباطات وتحدي محاولات الاذلال تظل تغرق اجواء الشاعر ، لـــكن يقينـــه لا يفلت من بين يديه ، ففي «ابتداء من القـــادمين» يتضح اليقين حتى بالمفردة وتكرارها :

« لم تعد تحمل الارض الا الظبى
لم تعد تحمل الارض ..
الا اليقين » (ص ٢١)

ان القصيدة عند حميد سعيد تحاول ان تتوغـــل اكثر فأكثر بالاشياء دون ان تسفر عن وجهها بعبارات مباشـــرة او شـــعارية ، فأبتعاد حميد عن الصيغة السهلة جعل قصيدته مؤهلة لان تنمـــو في مناخ جمالي أرحب ، ضمن اتحاد تخصب فيه غنائية ذات نفـــس حزين يسقط في التشاؤم ، أحياناً ، كما في ختام قصيدته «القرصان والكلمة » آخر قصائد « شواطيء لم تعرفه الدفء » :

« عارنا انا ضحايا
انـــا عشنا بلا تاريخ
فعسنا تواريخ سوانا » (ص ٨٠) .

فاذا كانت بعض قصائد حميد متخلصة من تأثير خلط ازيـــاء التراث والعصر معاً ، وذات مناخ مفصل على جسد واضح الهويـــة كقصيدته «الغربة وزهور الفولاذ » (ص ٢٢) فلأنها تنتمي ـــ كلية ـــ الى حس غنائي مباشر الايقاع اقرب الى غنائية السياب ـــ وهـــذه

الغنائية نجد تأثيرها في اغلب القصائد الاولى ـ كما قلنا ـ :

« انبقى دون حب يا زهور
ودون اشواق
لان يـد المدينة تستبيح أريجنا الباقي
وان ربيعنا المغرور بالصفصاف والماء
تحنطه خطوط الوهم في اطر زجاجية .. »

ومع ذلك تتلون قصائد حميد بموءثرات التراث . اذ يدخـل بواسطة «الغفاري» (ص ٤٧) ووجه عمار بن ياسر (ص ٦٧) وفاطمة البراوي والحسين (ص ٦١ـ٦٦) عالم الاقنعة التي تميز بها البيـاتي كثيرا .. واحياناً ينساق الشاعر وراء انثيالات القصيدة حتى لتوشك أن تأخذه معها مسافات طويلة يفتقد فيها القدرة ، انذاك ، على ان يلملم نفسه في نغم ايقاعي حاد وجارح ، ففي «الفتى وصوت الارض» (ص ٢٥) تأخذه احزان موت شهيد العاصفة (مازن ابو غزاله) الى دروب ومنعطفات تلتحم بـ «مرثيه» و بـ «أقاصي جريحة» و بـ «اطلالة صغيرة» وكأن الموت ورفض الموت ، يفرضان طقوسهما على مســار الكلمات عبر تلك الصفحات كلها ، لكنها طقوس مشبعة بالحزن مع انه يخاطب في «أقاصي جريحة» (من) يضع ازاءها ـ وامام نفسه ـ أختيـارين :

« أما ان أهرب من نفسي
أو أن أهرب من عينيك .. وأحيا
في ظل الظل » (ص ٣٦)

ويقفز الموت الى السطور الاولى كأنه أكبر من أن يحذف او يهمل في مطلع «اطلالة صغيرة» :

« مت عشر سنين وعدت ..
فلا الموت مزق في خاطري
صـــورة
انت لونت ازمانها
والعصور السحيقة القت اليها
عيـــون التحدي .. »

ان المخاطب ــ هنا ــ (الآخر) هو امرأة ، عبر حب موءطـــر بالحزن . لكن الشاعر يحس ازاء ألفته وكأنه يعيش حالة اغتراب ، لذا يتداعى ذكر الموت في خاطره . فأجواء الشاعر لا تفصل بين الحب وأحزان الانسان ومعاناته ويقينه .

واذا كان ديوان حميد «شواطيء لـــم تعرف الدفء» مفازة حقيقية لبدايات تكوين قصيدته الحقيقية ، عبر تضادات عديدة مـــن محاولة التخلص من تأثيرات السياب والبياتي وأدونيس الى محاولة تمثل التراث وغنى شخوصه ، الى محاولة الرجوع الى نقاء البدوي عبر صحراء من التطهر ، الى الانغمار في مشاكل الانســـان والامـــة والعصر ، .. كل ذلك دفع الشاعر الى التوجه ، بجدية ، عبر المغامرة الشعرية لاكتشاف الحاضر من خلال وجه عمار بن ياســـر والبراوي والغفاري والحسين وغيرهم ــ كما قلنا ــ ليدخل في مناخات المزج بين المعاصرة والتراث واستبطان روح الفـــداء المشترك بين هـــذه الشخصيات . ورغم ان هذه التمثلات لا تتكامل في سياق قصيدة واحدة . ولا تسفر عن وجهها الا عبر الديوان كله حيـــث نراهـــا تغيم في مقطع وتصحو في آخر .. لكننـــا ســـنجدها تفصح عـــن

تكويناتها بوضوح ونضج أكبر في قصائد حميد القادمة ..

ففي ديوانه التالي «لغة الابراج الطينية»[٨] تنضج المفردة عند الشاعر وتأخذ سمتها الخشن الحاد ، وتبتعد القصيدة عن غنائيـــة القصيدة الرومانسية الخمسينية وتشكل ايقاعها الخاص ـ من الداخل ـ بجلاء كبير ..

في هذا الديوان الذي يهديه الى «الاطلسي اكراماً لعيني طارق بن زياد» يضع امامنا ، منذ السطور الاولى «الاهداء» محاولة تمثل التراث في توجه واضح نحو البطل العربي والبطولة والفدائي الذي يعاني الحزن ويكتظ بالثورة في مواجهة الاستلاب ، اذ يحـــاول الشاعر التوحد مع فكر الابطال والشهداء طارق بن زيـاد والمهدي بن بركة وبين مغامرة العيار (أبو يعلي الموصلي) للاصطلاء بنـــار الثورة التي تواجه الاحباط في الساحة العربية من دمشق الى الاردن الى المغرب العربي .. لكن الثوري الذي يمتلك يقينه ، يعبر بالثورة جسور العواصم العربية الى العـــالم حيث يسـطع اليقين بالنصـر في هـــانوي .

واذا كانت «لغة الابراج الطينية» ذات مناخ فلسفي نرى تأثير الصوفية وقراءة «سفر الفقر والثورة» وغير ذلك متداخلة بين ثنايا الكلمات ، في قصائد حاولت ان تتصاهر مع اللغة لا بأعتبارهـــا «بلاغة مفخمة» بل بأعتبارها قيمة ايصال فنية ، حيث تعتمد التعبير

---

(٨) منشورات دار الآداب ـ بيروت ـ **الطبعة الاولى ـ ايلول ١٩٧٠.**

عن اليقين ليس من خلال المفردات بذاتها . بل من خلال وحـــدات مهمة اشد الاهمية هي «الصور الفنية» اذ تكون الكلمات كائنـات تضيء مناخها الخاص عبر المصاهرة مع الفكر والتوغل فيه ..

وان صور حميد سعيد في «لغة الابراج الطينية» تنبثق مـن وصع التضاد الحاد بين حياتين ونمطي تفكير وواقعين(الواقع المعاش والواقع المتخيل الطموح) وتنبثق الصورة ــ ذات الامتلاء المكتظ بالافكار والاستعارات ــ داخل توهج وحرقة الشاعر فـي ان يكون يقينه الايديولوجي تشكيلا يتوغل فـي المغـامرة الفنيـة ليضـاء من خلالهـا :

« سفر الغضب
وانين المحزونين يشق لهاة القصب
وحديث في بيت مهزوم عن أيام العرب
لكن الايام الاولى في سفرتك الاولى
لم تحمل الا عطر السغب
الشيخ يمسح هم الفقر بآيات الله
يقف الرجل المقتول بأيمان القاتل
والشيخ يشد جراح القاتل والمقتول » (ص ٧) .

ويستمر حميد سعيد في (رفض الهزيمة) داخل هذا التجسيد لتضاد الصور والذي يفضح من خلاله الموقف الانهزامي حيث يصل في نهاية القصيدة الى البحث عن «نبع ثر» تجاوزاً لسوداوية الواقع

« قالوا ان القادم يحمل وجه البوم .. وقالوا
يحمل وجه النسر
لم تسمع ما قيل وسرت كظمآن
يبحث عن نبع ثر ... » (ص ٨)

وفي (عيار من بغداد) يستبطن الشاعر وجه العيار (ابو يعلي الموصلي) وتاريخه كقناع يمنح دلالاته «وجه الطريق» المعاصـر ، وصولا الى «الثورة من الداخل» حيث تأزم المعاناة وثقل همومهـا داخل « أنا » الشاعر فيمقابلة لا تسقط فيالتقوقعالذاتي والانكفاء، بل تشكل تداخلا وتوحداً مع استثناءات الصور ونموها داخـــل وحدة المقطع :

« اشهد يا زمن الزعم غرور الاعراب :
لن تتسلق اشواق الصحراء حرير السرر الوردية »

واذا كان (الفرات) صوتاً وتمثلا ، فهو لدى الشاعر هاجس وتوغل في اشياء حتى ليرتديه كل ليلة ويرتدي دمـه ، اذ يكـون الفرات المزاوجة ـ الاخرى ـ بين الموضوع وبين الفعل الثوري، فاذا توفر الشاعر على نبع و «عودة الى مرفأ البداية» (ص ٢٥ـ٣٦) فلأنه اراد لبحثه ان يستمر داخل المغامرة الشعرية حتى يصل الـى اليقين بأن :

« رحم الارض والعروبة نار
البنادق والليل طفل ومعجزة
العروبة والارض نار »

وحميد في شعره لا ينسى المرأة فهو يخاطبها دائماً ويركن اليها لكنه فيها يبحث عن الدفء ويطالبها بأن تمنح «حلمه» الدفء وتمنح الدفء شاطيء صمته حتى ليوشك ان يكاشفها كل همومه وأحزانه وأساه . فيتفجر ضجره بحدة لانه :

« ظاميء عاش في زمن الماء »

لذلك يدعوها لان تشـعل « فـي اليبـاس» قناديلها الخضر.

فالعتمـــات :

« **تمزق ثوب المصابيح في زفة المأمل**
والكواسر تنهش لحم الصغار على ضفة الجدول »

وهو ، لهذا يخاطبها بأن تفرش طرقات المساء وروداً وأمناً وبأن تحمل الصيف في مقليتها :

« **فان الشـــتاء**
راحل والمرافي في غضب غلقت دون ظل اغانيه ابوابها »

واذا كان الاسى يمتليء غضباً وأملا في قصائد حميد ، فأنـــه يصل به ، احياناً ، الى ذرى من التشاوءم ، وهنا تكمن محنة البحث وصعوبته في احتواء اليقين المطلوب داخـــل عســـف الظـــروف واحباطاتهـــا :

« **أسلمت يدي للقهار الواحد .. جندت اساطيل الكذب**
وتعممت بأوهام التاريخ تأزرت بصفر الكتب
ارخت عمى أهلي
وكتبت نشيد القهر بماء الذهب
مدوا نحوي سبلا
مارست عبور السبل الشوهاء .. توقفت
فقدت الالم .. الابحار
لان الانسان تعثر في وجهي
ووجوه الساده
لم ادخل في حرم الوحي .. منعت
حملت بطـــاقة
قالوا ان نقاء الاغوار سماء الاطفال
وتوق وعباده
زادي ومتاعي في مـــدن الليل .. نيوب طينيه
من يدخلني مدخل صدق ونيوب الطين
ترف على جسدي رايه

يا شعراء الدنيا
يا اطفال الارض
يا شـــهداء
يا موتى من اجل قضيه
اني اكرهكم
وغدا ساموت بدون هويه » (هجائية من مهرج الى اغبيـــاء ص ٤٤ ــ ٤٥)

واذا كانت (توغلات) الشاعر في (أشخاص) الابطال كطـــارق بن زياد ، هي (توحدات) في ذات الوقت ، فهي أيضاً (رفوض) واعية لحالات اليأس التي تنتاب الفرد حين ينحسر مد الثورة ، وهي محاولة للتوحد ببنية الفاتح العربي النموذج واحزانه ، لتخطي حـــالات التجزئة والهزيمة والاحباط :

(فالفارس القادم من بغـــداد
والقادم من دمشق
شقا صفحة البعد .. توحدا
وأشتعلا
فلم يعد يفرق المحيط
اي فارس رأى .. » (ص ٤٩)

ومع تنوع استعارات الشاعر ، فأن يقينه يظل يرتدي وجهـــه العربي الثوري حتى عبر سلب الواقع واستلاب الانسان (فعمرو) أتى حين طفحت بابل بالمواويل :

« لكن عمرواً أتى دونما ذاكره
سابحاً في اليقين
غارقاً في اليقين
ثم مد نهاراً من الشك حبلا الى الجهة الثانية
واقفاً كل عري الدنى عريه

واقفاً كل اردية الهجرة المستديرة احلامه .. ناره
ملك اسفاره .. » (اليقين ص ٦٣)

وعموماً يظل حميد سعيد «يرتدي لغة عطرتها رياح الجزيرة»..

ومع ان «قراءة ثامنة» ديوان حميد سعيد ـ الثالث فـي بحثنا ـ والذي صدر فيأيلول١٩٧٢[9] امتداد واضح «للغة الابراج الطينية» حيث أمتلك الشاعر صياغته في اللغة وتركيبها ، وفي الصور واستلهام التراث والبحث عن الجمالي ومحاولة التوحيد بينـه وبين اليقين الآيديولوجي داخل المغامرة الشعرية ، فالقصائد التسع التي احتواها الديوان ، هي قصائد مطولة ـ نسبياً ـ قياساً الى قصائد الديوانين السابقين ، لكنها ـ في مجموعها ـ تشكل اضافة واعية لمنحى حميد سعيد الشعري داخل اللغة وانغماراً في تكوينات الصور والتـراث، أمتلك عبرها الشاعر ايقاعاً متوثباً وحرارة متفجرة ، فـأنت تقـرأ «توقعات حول مستقبل المدن المهزومة» (ص ٧ـ٢٠) ولا تحسـن برغبة في التوقف ، فالقصيدة تأخذك من صورة لاخرى ، ومـن موقف لآخر ، ومن ادانة لاخرى ، ومن مدينة لثانية لثالثة ، حتـى تعلو صرخة الشاعر .

« أرتضيكم اخوتي
وابشر الرايات
انتها يد مختومة بالحزن
فلتتقدم الرايات
فلتتقدم الرايات
فلتتقدم الرايات »

---

(٩) من منشورات دار الاداب ، بيروت ـ الطبعة الاولى ـ أيلول ١٩٧٢

ان اي متتبع للشعر العربي الحديث في العراق لا يمكن الا ان يقف عند قصائد هذا الديوان ، لانها تمثل الشاعر تمثيلا صادقـاً وواضحاً ، ومع ان القصائد كتبت من عام ١٩٧٠ حتى عام ١٩٧٢ ، فلا يضيرها ان تنتمي الى شعرالستينيات لانها مرحلة النضج الشعري في مغامرة الشاعر وامتداد شعره الستيني • لقد تخلص حميد في هذا الديوان من اقحام التراث الى حد كبير ـ وتخلص من الغنائيــة الرومانسية • وما عادت تأثيرات بدر والبياتي واضحة في قصائــد «قراءة ثامنة» ، وما عادت قصائده غير مستجمعة نفسها ضمن سياق واضح في الاداء والتعبير والصيغة الفنية كما كانت في «شواطئ لم تعرف الدفء» ، بل انه تخلص من التجريبية التي برزت فــي قصائده الاولى وراوحت في «لغــة الابراج الطينيــة» حتــى باتت شخصيته الشعرية ذات وضوح أجلى وحدود ابين مما كانت عليه فــي كــل قصائده السابقة •

ولو استطاع حميد ان يراجع مطولاته بصبر الناقد وانــاته لشذب ما زاد وحذف ما تكرر • ولأستطاع ان يلملم تجربته بصورة أغنى ، وليدفع كل قصيدة الى (فعل) تتركه لدى المتلقي (بعد) التلقي مباشرة ، هذا الطموح الصعب الشاق الذي يواجــه كل قصائــد الشعراء بعلامة استفهام كبيرة وسوءال : ماذا تركت القصيدة مــن (فعل) لدى المتلقي ؟ هو المركب الخشن الذي اعتلى ظهره الشــاعر حميد سعيد في محاولة للوصول الى اضاءة اليقين وسطوعه الفكري داخل وعاء القصيدة الجمالي ، لا ان تسقط القصيدة في طرح سهل

معتمدة على مرتكز فكري مباشر، كما كانت عليه الاشعار الرومانسية والثورية ، في مرحلة التحريض البكر ،٠٠ فالشاعر لا يتجاوز ولا يحقق انجازه المطلوب الا حين تمتلك قصيدته جزالتها الفنيـــة بحيث تشع من داخلها وتضيء الموقف اليقيني ، اي ان الشاعر كلما استطاع ان يعبر عن قضيته داخل بنية فنية عالية ترك (أثراً) بعد القصيدة ، وتجاوز صيغة (الشعر) و(الشاعر)الذي تقدمهما (القضية) لا(القضية) التي يقدمها (الشعر) ٠

ان حميد سعيد يمسك بيقينه الفكري ، واضحاً : في وهج القصيدة وفي تداعيات المدن وفي حومة الصـــراع ، والوجـــوه ٠٠ «ففي اطار التوقعات» ــ مثلا ــ ينثر فكره ، يقينه الايديولوجي ، ورؤاه : على كل اوراق القصيدة حيث يقف شاهداً ومحاكماً :

« اقف الساعة بين الشام وبين البصرة
تتقدم بين قوافل من نجد ٠٠
من أطراف الصحراء
لقد جاء العربي الموعد
وعاشرت الارض مواسمها
رشت مدن الثورة ماء الحب على عربات الاطفال
سيأمن من خاف
ويشبع من جاع
لان الحلم الابيض جاء الى المدن العربية
انقى من أوراد الماء » (ص ٣١)

و «في زمن التوقعات» يتنقل الشاعر بين المـــدن العربية ومدن الثورة ، ومن هانوي ، الى دمشق عبر عمان ووهران ، ليربط اواصر حركة المقاومة وحركة التحرر الوطني في الارض العربية والعالـــم

فيتسع شمول القصيدة لتحتوي قضايا العصر بوعــاء فني تركيبي تتداخل فيه الازمنة والاشارات وتتوغل ومضات المغامرة الشــعرية داخل كون واسع من الاشياء • وفي «توقعات خاصة» يحاكم الشاعر الاشياء والاحداث والعلاقات والبشر وحين يدخل في «قراءة ثامنة» لدمشق التي يتذكر باب :

«سرى عبرها العربي الاخير الى القدس» •

ليدين «العشيرة» التي باتت «أعقم من أن ترد الغزاة» فهــو يحرض في هذه القصيدة لعبور النهر كأن «الحقيقة في الضفة الثانية» ! وحميد سعيد وصل حالة من التوحد بين الجمالي كعلاقة واليقين في «قراءة ثامنة» كمجموع شعري متقدم فنياً ومستقر فكرياً علــى شخصية تمازج بين التراث والمعاصرة في مخاطبة دائبة ومحرقــة للآخر وللعصر •

«ولان عصرنا يظهر ، بأسلوبه ، الانسان ، والنظام الانساني ، مواجهين بوقائع فائقة الانسانية ، اكثر مما يظهر ذلك اي عصر آخر ••» فأن كل فن وكل اسلوب يتحدان ويتحددان بطريقتهما في تعيين موقع الانسان والتعامل معه ضمن الظاهرات والوقائع والاشياء . في وعاء فني متقدم •• ان المغامرة الشعرية لدى حميد سعيد تتم في عالــم يرتكز على نقاط اجتماعية قيمة واحداثيات اخلاقية قاطعة وصــور متصالبة ومتوالدة داخل المقطع ، واضحة ومتسقة في نفس الوقت ، كأنها تحلق الى عالم مطلق منطلقة من الارضي : الواقع ، الماضي ، الحاضر • ومحلقة الى المجهول : المستقبل ومدن الحلم •• ومع ان

الصور والتداعيات بالافكار تتراكم عند حميد سعيد وتتسارع معاً فيوشك ان يرصف بعضها على بعض لولا ديناميتها التي تمنحهــا نشاطية غير قابلة للامساك ، فأنها في الناتج الاخير والعام تكاد تكون قد هدمت بعضها البعض في ذهنك ، فلا يعلق منها سوى اثرهـــا الايقاعي وحماسها الثوري وكأن هذه الصور تتتالى «تدفن الجديدة منها القديمة ، بسرعة الحروب ، والاخفاقات والثورات الاجتماعيــة وتبدلات التكنيك » .

لكن الانسان ــ الأنا في مقابل الآخر ــ الانسان المخــاطب دائماً ، يظل ممتلئاً غيضاً وغضباً وثورة بعد ركام الحزن والاسى .. وهذه الطريقة في الاحساس بالانسان وفي تصوره هي كنه الحساسية في الكد والبحث عن وعــاء فني يحتوي اليقين ويتحــد معــه فــي المغامرة الشعرية ..

لذا تكتسب اللغة الشعرية عند حميد ــ أحياناً ــ خشونــة الجلد ، رغم انثيالاتها الانسانية ، تكتسب حدتها وعنفها وتوترهــا وأساها وحزنها ، معاً .. حتى لتكاد قصائده الاخيرة «قراءة ثامنة» أن تعلن دون التباسات عن هذا الاعلاء للموقف (الرومانتيكي) الثوري بمعنى الثوري الرافض والحالم بالتغيير لكنه العنيف فــي الطــرح والمخاطبة ، وان تمتلك نية متعمدة يقينياً .

ان هذا الاعلاء يتجاوب مع ارادة واعية متجاوزاً سلفيةالقصيدة التقليدية : (الكلاسيكية ، والرومانسية الخمسينية) ، وعبر مغامرة

حميد سعيد الشعرية نرى وجهه يطل علنياً متوترا ، غاضباً ، مليئاً بالاسى مكتظاً بالثورة •

* * *

أما في «اسفار الملك العاشق» للشاعر سامي مهدي[١٠] فنرى القصيدة تبوح باسرارها ضمن طقس من الرموز ، فلدى قراءتنا لاية قصيدة من قصائد الديوان نخرج الى صورة شعرية والى معنـــى ، لكن القصيدة ، رغم وضوحها الظاهر ، ونعومتها ، وايقاعها الحازم، لا تعطي نفسها ضمن فهم المفردة الواحدة بذاتها بل بتداخلها مـــع المفردات الاخرى ، عبر طقس من التأمل • وامام هذا التأمل تسقط ايقاعاتنا ــ كمتلقين ــ وايقاعات القصيدة ــ كعطاء نغمي ــ ويسقط وضوحها الخادع في غياب خاص •• نحتاج عبره الى تحليل المقطع فالصورة فالمفردة ، حتى العنوان ، فالكلمة الشعرية كائن مرموز له في «اسفار الملك العاشق» والرمز عند سامي يتصف بتوتره الداخلي رغم ايقاعه الخارجي المنساب والناعم ، بحيث ان «الواقعية» الظاهرة فيه ، هي شكل يحتوي دلالات أبعد من معطاها اللفظي ، بمعنـــى اننا نتعامل لدى قراءة «اسفار الملك العاشق» مـــع القصيدة الرمـــز ذات الظلال الموحية :

« نهضنا معاً
كان سيفاً
وكنت يداً في الهواء

---

(١٠) منشورات دار العودة ــ الطبعة الاولى ــ بـيروت اذار ١٩٧١ • وللشاعر « رماد الفجيعة » صدر عام ١٩٦٦ •

وادنيتــه ..
فاستوى صولجاناً وعرشاً
وأدنيتـــــه
فمشى حاسراً في عرائي » (غيمة الجسد ص ٤٣)

فاذا أخذنا مفردات القصيدة فسنجدها تعلن عن وضوحهـا لكنها في التركيب العام ، ضمن الصور الشعرية ، تتعقـد وتكتظ برمزيتها وكأنها غائمة .

وعبر هذا المنحى يضع سامي مهدي صيغة بحثه في المغامرة الشعرية . واليقين عنده لا يمتلك وضوحه في داخل القصيدة . بل يغيم مع رموزها ، حتى لكأنك لا تدري ما الموقف الذي يريد الشاعر أن يطرحه عبر قصيدته الا بعد مكابدة .. صحيح ان قصيدة سامي تملك عذوبتها وشفافيتها وجماليتها ، وهي تدل على قوة اداء وسيطرة واضحة ، بحيث ان القصيدة لا تسحب الشاعر الى متاهات ، بل نرى الشاعر يسلك أين يقف وكيف ينهي قصيدته في المكـان او الموقف المناسب من ثم فأن قصيدة سامي ذات نفس قصير وايقاع مدروس، وغنائية داخلية ، وهي تدلل على قدرة في الاداة الفنية ، لكن هـذا الايقاع المنحوت ، الحازم ، والنفس القصير فـي الشطر ، وفـي القصيدة عموماً ، يتركنا في الناتج العام نعاني مكابدة غير طبيعيـة في البحث عن (فعل) المغامرة وعن يقينها :

«تلعن الارض اشجارها» .

لو اخذنا هذا الشطر لوحده فهو واضح ومعبر ، ولكنه فـي السياق العام للقصيدة يتركب ويتشكل في جو لا نخرج منـه الا

بتراكيب من الصور تتراكم علــى بعضها دون ان ينمــو داخلهـــا (فعل) متوهج ، متحرك :

« تلعن الارض أشجارها
والسـيول
تستبيح المـدى ،
وتغطي وشاح الفصول
حفنة من تراب
تذريه فوق قرار النهاية
فتصيح الطبـول :
زمن ينتهي في مخاض البدايه
وهوى ينطفي في الوصول
وتعاد الحكايه .. »

وتستمر القصيدة بهذا النمو الرمزي من شطر الى آخر :

« ذلك النهر زند الاله الغريق
مر كل الغزاة عليه
وكل السـبايا ..
ثم ما خلفوا بعدهم
غير حشرجة اللقطاء ، وعار البغايا »(النهر مازال عميقاً ص٥ ـ ٦)

فالنهر هنا رمز كبير قد يكون قيمة مثلى لدى الشاعر ، لكنــه كرمز يشع في البحث الدائب ، من اجل ان يكون اليقين ، فاذا لــم يمتلك النهر ، عبر الاداء الفني قيمته كمحتوى ، كيقين ، تضيع دلالته الرمزية ، ولا تمتلك القصيدة ، من ثم ، هويتها السياسية والفكرية، فالنهر هنا قابل للتأويل ..

وهذا الانغمار بالرمز من اجل ان يصل البحث فــي المغــامرة الشعرية الى مستوى اليقين يتطلب من الشاعر الا يبتعد كثيراً فــي

تضبيب صوره ـ حرصاً على الفنية على حساب الوضوح في الموقف ـ صحيح ان شاعراً كسامي مهـدي تستفزه «المباشـرة» والتقـريرية والشعارية ، وصحيح انه يبحث عن شعر يواجه الكون ، ضمن سياق أفكار وتنظيرات، البيان الشعري كطموح جمالي مشروع، وكمحاولة للتجاوز ، ولكن الشاعر الملتزم لابد ان يراعي هدف توجه القصيدة وفعلها ، ومن ثم لابد ان يراعي هويتها وحتى ارضها ومناخها الطبقي.

ان قصيدة «النهر ما زال عميقاً» هي ـ في تقديري ـ من اجمل قصائد الديوان وليس عفواً ان يضعها الشاعر في مدخل ديوانه، فهي ـ قياساً لقصائد اخرى ـ أكثر عطاء واقتراباً من اليقين ، وذات بناء يستوحي في مقطعه الاول الذي اشرنا اليه ، الطوفان .. ولكنها في المقطع التالي تقترب من اليقين بوضوح اغنى ، داخل بنية «وحدة الصورة» لا «وحدة القصيدة» :ـ

« آه لو يعرف الجسر عن قبضتين
غاصتا في دم الضفتين
آه لو يعرف الجسر ذل العبور
لتولى عن النهر قبل النشور »

واذا تجاوزنا ـ المحلي ـ في التناول ، ورحنا مـع خاطر او تفسير او موحى يشير الى الجسر بين الضفة الشرقية والغربية لنهـر الاردن ـ مثلا ـ فأن الصورة ـ هنا ـ تعطي للمعنى دلالة عميقة.. لكن «الجسر» كذلك «النهر» الذي وضعه سامي في صلب القصيدة يحمل شمولية ورمزية أبعد من المكان بعينه .. ولكي نحافظ علـى جمالية الرموز وتوظيفها هنا ، نبتعد عن تبسيطها بهذا الشكل ، فأذ

تتجسد حرقة الشاعر ورغبته في ان تلتقي الضفة بالضفة ــ فأن العمق الرمزي هنا يحتوي الكثير من الموحيات السياسية والفردية والحزبية:

« ضفة تشتهي ضفة
غير ان اللقاء
لم يزل خاطراً في عروق الرمال
ليت لي أن أمد بساطاً من العشب بينهما
وأرد الرجــال
الى رعشة في صدور النساء
رب ثديين ..
لا !
ان خيطاً من الدم لا يربط الضفتين
وحصى نام في القاع لا يدفن النهر
(كان الحصى ذات يوم عيوناً)
فأين ؟ » (ص ٩)

القصيدة ــ اذن ــ تحمل هاجسها الخاص وتوترها وحرقــة معاناة كاتبها ، فهي تواجه الاحباط النفسي ، حين لا يتحقق التمني : «ليت لي ان ..» .

وهنا تكمن معاناتها ، ومن ثم معاناة الشاعر ورموزه ، فالنهر، هنا ، رمز والجسر رمز ، والضفة الثانية ، ونوح ، والمسافات ، و.. النتيجة يسقط الشاعر فعل التمني في الاحباط الآخر ، مع ان روح التحدي حققت فعلها في «غرزنا المدى فــي جبين السماء» ولــكن بعد ماذا ؟ :

« ما رأيناك يا نوح ، ان المسافات ماء
ما رأيناك في البدء والمنتهى
فغرزنا المدى في جبين السماء »

وكان نوح ، هنا ، يمثل الخلاص ، لكن «ضياع» نوح فــي رؤى الآخرين ، في البدء والمنتهى ، دفعهم الى فعل غــرز المــدى في جبين السماء ..

ان الانقطاع هنا ، بين الشاعر وبين اليقين واضح . وكــأن الشخص الذي يخاطب كل هذه الرموز ، في محاولة للرجوع الــى النبع . الى النهر ، وتوحيد الضفتين ، هذا التوحيد ــ المستحيل ، يوءدى ــ بالتحتيم ــ الى هذا الانقطاع .. فمع ان النهر مازال عميقاً ، ولكن .. المسافات ماء !

واذا كان سامي مهدي قد توفر على شخصية واضحة لقصيدته أولى ميزاتها هذا الاكتظاظ بالظلال والموحيات عبر الرموز وعلاقاتها ببعضها ، ومن خلال لغة أليفة ، عذبة وصافية .. وعبر طرح حــازم ومكثف ، وفي قصيدة قصيرة فأن «اسفار الملكالعاشق» لها شخصية موحدة وخصوصية ، كقصائد وكديوان بمعنى ان التجربة الشــعرية ترتدي لبوساً واضحالمعالم يميز سامي، شاعراً، عن سواه .. صحيح ان ظلال البياتي في ايقاع القصيدة وفي مناخها ترك أثره وتأثيــره على بعض قصائد الديوان ، لكن طموح الشاعر وبحثه دفعاه الــى ضفاف اخرى .

لقد استوقفتني «النهر مازال عميقاً» فــي ايقاعها ورموزها . وعذوبتها ، والحرقة المتبدية منها عبر كدٍ واضح فــي البحث عــن الجمالي .. اما «طيور ملونة» فهي ذات مناخ اخاذ وعذب .. وهي بحق أجمل قصائد الديوان تركيزاً وايقاعاً ونمو رموز :

« نجمة سقطت فى العراء
حملت وجهها ورده
ومشت دون خبز وماء
وقفت عند بيتي
بكـت ،
بسطت جرحها فوق كتفي
ومالت الى كتفي لحظتين
ولكن مضت
قبل ان ادعي اي شيء
فهل عرف الفقراء ؟ » (ص ٤٩ ــ ٥٠)

هذا المقطع نحسه وتتمثل صوره التي تتراكم فـوق بعضهـا بعذوبة واختزال وبتشكيل جميل ، ولكن هـذا التطويق بالرموز يخنق عنصر التوصيل ويقتله في القصيدة ، فلا تعطي نفسها للملتقى ولا تعلن عن موقفها ويقينها ، لذا فالآيديولوجي هنـا يضيع علـى حساب الجمالي ..

ولست ادري كيف ذكرتني «طيور ملونـة» ومقطعهـا الاول بالذات ، بالمقطع الثالث من قصيدة البياتي «قصائد حب الى عشتار» لربما لايقاعها ولربما للجو الشعري والمناخ السوريالي لحد :

يقول البياتي :

« طائر غرد عبر النافذة
رف في الظلمة والنور وحياني
وأهدى وردة محترقة
سقطت فوق ذراعي بضة مرتجفة
وانا التف في نومي بحبل المشنقه :
صارت الوردة طفله
صارت الطفلة انثى عاشقه

تتشهى ثمر الثلج ونار الصاعقة »

فاذا كانت قصيدة البياتي «تبدو عند القراءة الاولى وكأنهـا قصة كابوس أو حلم بطابعها السريالي وصورها المدهشة وتبـدو مرة اخرى وكأنها تعويذة تقيم من طلاسمها مرادفاً لهذا العالم الملغز بالاسرار • لكنها ما تلبث ان تتكشف عن اسطورة بالغة السـحر والتعقيد اذا ما أرهفنا لها السمع وحاولنا النفاذ عبر كثافة صورها التي تتعدد وتذوب وتنحل وتتشكل ثم تتفجر بعدد لا حصر لـه من الدلالات وبمستويات متعددة من المعنى ، لا يمكن الوصول اليهـا الا من خلال بناء القصيدة وتكوينها الفريد ••»(١١)

اذن فأن قصيدة سامي مهدي تضعنا في مناخ ايقاعي ورمزي متشابه ، فيها من تركيب الصور ما يضعها في تشكيل معقد كبنـاء عضوي عام وليس اسطراً أو مفردات منفصلة عن بعضها • واذا كان اليقين هو هدف البحث في المغامرة الشعرية فلابد ان يتجلى هنـا أو هناك عند الشاعر ، فقصيدة «ابي كان يأتي عشاء» تعطي فعلهـا الايجابي دفعة واحدة

« يدور الهوى خلف سور الحديقة
وخلف الهوى رجل يستغيث
وما بيننا حفنة من رصاص
ومزودة
وسماء عميقه »

---

(١١) صبري حافظ الرحيل الى مدن الحلم ــ دراسة ومختارات من شعر البياتي ــ منشورات اتحاد الكتاب العرب ــ دمشق ١٩٧٣ ص ٣٧ ــ ٣٨

واذا كان هذا المستهل يعطي دلالته الواضحة في ان «الاب» الرمز ، هنا ، لا يزال بعيداً عن الشاعر ، وان حصاراً كائناً في الدوائر «سور» و«حفنة الرصاص» والسماء .. يجعل الهوى ، والرجـل المستغيث ، خارج التناول ، ولا يزال بالتالـي يقين الشاعر موضـع مكابدة ومعاناة . لكننا في المقطع التالي نحس هذه الشفافية الحزينة العذبة تتفجر عبر معاناة واضحة وتفصح عن هذا الحزن وعناق كتب الفقراء والصفاء معاً :

« ابي كان ياتي عشاء
فياكل من حزن امي
ومن خوفهـا
ثم يغفو .
وكان اذا ما استطال بنا الليل
يقرأ في كتب الفقر شيئاً ويصفو
وفي آخر الليل
يبحث عن شاهد وحقيقة »

وتوشك وانت تقرأ هذه القصيدة ان تستمر في قراءة ما هـو أبعد، أنك لا تتوقف عند النهاية. فالنهاية مفتوحة ومشيرة وموحية، في الارث وفي العطاء :

« فاورثني
حفنة من رصاص
ومزودة
وسماء عميقة »

لقد كان الحاجز ــ في المقطع الاول ــ هو «حفنـة رصاص ومزودة وسماء عميقة» لكن في الاتحاد بالاب في الحلول والانتماء ،

أصبح الأرث هو خفنة الرصاص والمزودة والسماء العميقة • وهنـا منحت لغة القصيدة وايقاعها السريع الحزين الواثق نفسها وتركت (فعلها) عند المتلقي وبهذا حققت نجاحها لانها استطاعت ان تصـل وان توصل يقينها الخاص عبر تشكيل جمالي ناضج ••

وفي تقديري ، ان هذه القصيدة النموذج في الديوان ، هـي المناخ الافضل لشاعر يمتلك اداته الفنية ــ كيما يصل عبرها الى منح القارىء او المتلقي (فعل) اليقين وليجعله الى صف قضيته خلـل معطى القصيدة كعمـل كتابي «فالكتابة فعـل تضـامن تاريخي» ــ كما يقول رولان بارت ــ [١٢] وهي فعل اجتماعي وطبقي ، ايضاً، واذا كانت «اللغة والاسلوب هما شيئان بين الاشياء » فالكتابة هي «وظيفة» هي «الرابطة بين الخلق والمجتمع ، هي اللسـان الادبي حوله قصده الاجتماعي هي الشكل وقد اصبح قصداً انسانياً مرتبطاً بأزمات التاريخ الكبرى» [١٣] «الكتابة ، اذن جوهرياً ــ اخلاقية الشكل ، هي ايضا انتقاء الجمال الاجتماعي الذي يقرر الكاتب فيـه موقع طبيعة لسانه» ولكن هذا الجمال الاجتماعي « ليس مطلقاً مجال استهلاك فعلي ، فليس الموضوع بالنسبة للكاتب ان يختـار الزمرة الاجتماعية التي يكتب لها ، فهو يعرف جيدا انه ، فيما عدا توقـع حالة ثورة ، لا يكتب الا للمجتمع نفسه • فأختياره هو اختيـار وجداني ، لا اختيار فعالية منتجة» ومن هنـا فالقصيـدة تحتوي

---

(١٢) و (١٣) رولان بارت : الكتابة في درجـة الصفر ــ ترجمة نعيـم الحمصي ــ منشورات وزارة الثقافة ــ دمشق ١٩٧٠ ص ٢٠ .

«استعادة الادب فكراً» وايجاد اليقين المناسب طردياً مع القــدرة الانتاجية في النوع الجمالي ، كيما يستوعب الشكل الفني حــالات تولد الفكر وارضيته الطبقية وشموله الانساني معاً •

فالقصيدة ليست حالة تجريدية ، خاصة اذا نبعت من موقف ملتزم ، والقصيدة لابد ان تمتلك وسيلة توصيلها ، والا اصبحت سقوطاً في الشكلية • اذ من الصعوبة بمكان ان تحقق القصيــــدة ذلك التواصل والقصد ان لم تكن مرتبطة اساساً بفهم كامل لشروط نموها في ذهن الجمهور المتلقي ، الحاضر ، والمستقبل بحيث تصبح مادة كتابتها مادة خلودية ، مادة لا تدخل في صلب التراث المنغلق على نفسه ، بل تدخل في صلب الكائن الذي يتنفسها في الحاضــر ليغتني بها للمستقبل ، وكيما تتعزز روح الطموح في مكابدة البحث عبر المغامرة الشعرية لتحقيق اليقين الآيديولوجي، كهم كبير مــن هموم الشاعر الجديد تقتضيه المرحلة الثورية • كيما تجمع القصيدة الجديدة «توآ» بين «واقعية الافعال» و «ســمو الغــايات» ، ان القصيدة الثورية الجديدة ـ جمالياً وفكرياً ـ هي «كمال الاسطورة الثورية ، انها ترعب وتعطي للدم قدسية وطنية» ومن هنا فهي تنشد الابتعاد عن «انغلاق الشكل» كما تنشد التخلي عن «الالقاء المفخم» والتقريرية و «المفردات التي تساوي في خصوصيتها وفي وظيفتهــا معجماً سياسياً مقنناً» فالقصيدة الجديدة التى تسعى عبر البحث عن الجمالي كعلاقة المرتبط باليقين الايديولوجي ضمن وعاء انساني شامل ، لابد ان ترتبط بفعل يمنحها تعبيراً أخاذاً عن قيمة ••

ان القصيدة الجديدة التي نطمح ان تكون فعـلا يسـتوعب الانجازات السياسية وتقدمية الموقف ، مع انجازات المغامرة الشعرية في البحث والتخطي ، لهي تجاوز كبير لكل الكتابـات المتلبسـة ازدواجية المثقف المرتدي جلد المناضل ، الكتابات القابلة للتأويل ، صحيح ان الفـرق واضح وجلي بين الكتابات السياسية المباشـرة المتحررة من الاسلوب والتي تمارس «حضورها» الآني والمباشر ، في اثرها الآني والمباشر ، أيضاً •• كالكتابات النظرية او التحليـل السياسي في الافتتاحيات ، لكن القصيدة التي تستشرف ابعاد النظرية وتستلهم الموقف الستراتيجي والقيم الثورية ، مرحلياً ، وفي المدى البعيد ، لابد ان تستكمل شروط غناها الفني كيما تعطي «فعلاً» ثورياً موءثراً ، من خلال ليس اليقين الفكري الانتمائي ، حسـب بل وعبر وعاء جمالي بالضرورة ••

وهذا العمل له قيمة البندقية التي يمتلـك صاحبها موهبـة التصويب ومراسية الهداف الدقيق في اللحظة المناسبة انها فعل دفاعي وهجومي معاً وفعل حضاري يكتسب حضوره وأهميته من الحماية التي تخلقها الاطلاقة للانسان الذي يمتلك البندقية ويجيد الدفاع بها عن ارضه ووطنه ، تماماً كالقصيدة المقاتلة •

* * *

واذا كان الشعر الحديث يتجاوز الشعر(الكلاسيكي) ويتعارض معه «بفرق يستأثر بنية اللغة كلها ، فلا يوجد بين هـذين الشعرين سوى نقطة واحدة مشتركة هي القصد الاجتماعي» ولان الشاعـر

عبدالامير معله قد اختار من ديوانه «السيف والرقبة»(١٤) قصيدتين عموديتين : «تفتحون الحدود» (١٩٦٦) و «موت في دجلة» (١٩٦٥) كنموذجين من شعره (العمودي) داخل بنية من القصائد الحديثة • فهو يحمل ذلك الاختيار قصداً ، اجتماعياً •• انه اراد أولا ــ في تقديرنا ــ ان لا يتخلى نهائيا عن الوفاء لبيئته الثقافية الاولى (مدينة النجف) وهي بيئة تكونه الشعري والثقافي والسياسي، ولان هذه البيئة من الصرامة في منح لقب الشاعر وتزكيته الا اذا برهن ، من خلال نتاجه الشعري (العمودي) ، على اصالة •• فهذه البيئة ظلت ، لفترة طويلة ، ترفض كل مغامرة شعرية جديدة • وحسب تقديري ، فأن اختيار القصيدتين ، من قبل الشاعر ، استجابة ذاتية لأرضاء محيطه من ناحية ، واعطاء صورة تكاملية عن تجربته الشعرية ، اذ ان القصيدتين لا ترقيان الى مستوى ادائي جيد ولا فني محسوس ، بحيث تشكلان ظاهرة اضافية هامة في التجربة الشعرية، بل هما دون مستوى القصائد الحديثة بكثير ، وكان من المناسب جداً لو رفعهما الشاعر عن الديوان وألغاهما تماماً من ذهن المتلقي •

ان«نظام اللسان الكلاسيكي ــ نثراً أو شعراً ــ يقول رولان بارت ــ من طبيعة علائقية ، اي ان الكلمات فيه معلقة بأبعد حدود التعليق لصالح العلائق ، فالكلمة ليست كثيفة بنفسها ، بل هي تكاد تكون دلالة على الشيء ، هي بالاحرى الطريق الى علاقة • وعوضاً عن أن ترسخ في حقيقة داخلية على صلة جوهرية بهدفها ، نراها تمتد بمجرد

(١٤) صدر عن دار العودة ــ بيروت ــ ١٩٧٢ •

تلفظها ، نحو كلمات اخرى ، بحيث تشكل سلسلة سطحية مـــن المقاصد » اذ ان «المعجم الشعري» الكلاسيكي هو «معجم استعمال» وليس «معجم ابتكار» : الصور فيه خصوصية بالجملة ، لا بشكل افرادي ، وذلك بالعادة لا بالخلق .. » فوظيفة الشاعر الكلاسيكي، اذن «ليست ان يجد كلمات جديدة ، اكثر كثافة واشد بهاء ، وانما هي ان ينسق مجموعة قواعد قديمة ، ان يحقق التناظر او الايجـاز في علاقة ، ان يوصل او ان يختصر فكر الى الحد الدقيق المحـدود من البحر العروضي ، الفكر الطريفة الكلاسيكية هي نوع من العلائق لا نوع من الكلمات : هي فن من التعبير لا من الابداع ، الكلمات هنا ، لا توءدي ، بضرب من ضروب العلو العنيف المفاجيء . اعماق تجربة فريدة في نوعها ، بل هي منضدة . سطحاً ، تبعاً لمتطلبـات نظام تزييني أو أنيق ، فتنتها في صياغة توءلف بينها لا في قدرتهـا ولا في جمالها الذاتيين»[١٥] من هنا فأن وضع القصيدتين العموديتين في سياق ديوان الشعر الجديد ، شغف خاص من الشاعر لتجربتـه الكلاسيكية ، أيضاً ، ومغامرته الشعرية في حدود البيئة وتأثيرهـا عليه ، كما ان اختيار الشاعر القصيدتين ـ من قصائده الاولى ـ : «رعـــاف الارض المـــوات (١٩٦٣) و « أنا الـــريح » (١٩٦٤) (ص ٩٥ــ١٠٤) جاء ضمن هذا الوفاء الخاص لبـــدايات الشـــاعر وتجربته الشعرية ، مع انهما ، ايضاً لا ترقيان الى مستوى بقيـة قصائد الديوان ، بل اننا لنجد فيهما تأثير السياب جلياً .

(١٥) رولان بارت : الكتابة في درجة الصفر ص ٥١ .

ومع أننا دخلنا مدخلاً وعراً الى ديوان الاخ عبدالأمير معله فليس ذلك الا من اجل تنقية شوائب تجربته ، لنتوفر على دراسة ملامحها داخل بنية اكثر نضجاً ووضوحاً .

ومن ثم فأن اشارتنا لبيئة الشاعر ومحيطه الثقافي والديني والسياسي (مدينة النجف) ستشكل مفتاحاً هاماً لفهم مناخ تجربته الشعرية ، فالقصيدة عند معله تستند الى مفردات دينية وصحراوية، فهو يكثر من استعمالات :

الصحراء ، النخل ، السيف ، الرمل ، الله ، الماء ، الملكوت ، النبيين .. الى جانب اشتراكه مع حميد سعيد وسامي مهدي في تناول رمز «النهر» و«ابي» الذي يفصح عن الوطن ـ عند عبدالامير ـ فيعطيه اسم العراق :

« ابي اقام فوق حد السيف
أبي هو العراق ..» (آت الينا ص ٢٤)

وحين ندلف مع «السيف والرقبة» منذ البداية بجو له موحيات البيئة الدينية، فلا يعني ان الشاعر عبدالامير معله يمسك بالميتافيزيقي ليعطي يقين الشاعر ويقين القصيدة ؛ بل انه يوظف رموز وموحيات البيئة ليعطيها دلالات عصرية ، تتشكل داخل بنية حدث درامي ترك طعمه الخاص في مذاق قصائد الشاعر :

« من بطون السماوات وحدي انحدرت . انحدرت
من بطون الحجارة
لابساً ذات جلد
من جلود النبيين ، وحدي تسللت من بين ليل وليل

ووحدي وقفت على حافة الوطن العربي
ذلك الوطن المتثائب بين السماوات والارضين
ذلك الوطن المتناثر بين مصب العيون ومنابعها
بين زمزم والرمل والشمس ..» (وقوفاً ص ٥ ـ ٦) .

فاذا كان «الانا» ـ هنا ـ النازل ، المنحدر ، من بطـــون السماوات ، فهو الانسان آدم ، في التفسير المباشـــر ، واليقين ، الحزب ... الخ ، تفسيرات الرمز ، فالــذي يضعه الشـــاعر هـــو مجموعة موحيات فالتسلل بين ليل وليل ، والوقوف على حافة الوطن العربي المتثائب بين الميتافيزيقي (السماوات) والمادي (الارضين) ، الوطن المتناثر بين الحقيقة والشك والنبع .. بين (العيون ومنابعها) بين الوجود (زمزم) وبين الحرقة واللاماء : (الرمل والشمس)، هو عنصر البحث من أجل تبلور اليقين ، فأثنيالات الشاعر هذه التـــي تتصارع مع وحدات من الصور ، وحدات من الافكار ، فلأنها تريد أن تضيء الموقف من داخل معمار القصيدة كله ، صحيح انها لا تعطي نفسها بوضوح ـ كما رأينا في نماذج شعراء آخرين ـ لكنها تدفع المتلقي ان يواكبها ، وان يتفحصها ، وان يحل فيها أحياناً .. ومـــن خلال لغة المخاطبة للآخر ــللاخرينــ عبر (الانا) ــالكيان الشاملــ وليس الانا ـ (الــذات الفردية) ـ تتكشف (مواقف) القصيـــدة عند الشاعر :

« اكشفوا لي عن الشرف الوثني
وانظروا صوب عيني
اكشف لكم عنهما :
ان بيني وبينكم الترب صاعدة من خفاف المطي

وبيني وبينكم الكان القيمان في المنكبين
وبيني وبينكم النعر مني
افلا تؤمنون !؟ .. وهنا
جملي شاهد ، وعلي
قطع من ظلام العصور
وها انذا فاغر عنقي كالذبيح
اريقوا معي دمكم
ايها الفجر الساهمون » (ص ٨ — ٩)

فعبدالامير يتلبس الخطب العربية ، وكأنه يتلبس روح «الامام علي» ، وتحس ان «نهج بلاغة» الامام علي بن ابي طالب ، له تأثيره عليه ، وكأن الشاعر يقف هنا في أهل العراق ويخاطبهم بحرقة اللغـة التي تمتلك مفرداتها الموحية داخل البيئة العربية ، الدينية ، وتمتلـك الادانة وطرح الوقائع والادلة ، وتستعين بالشهود والايمـان وروح المشاركة ، وحين يصل الشاعر حالة اليأس من الاستجابة له ، يطالبهم بأن يريقوا دمهم معه ،وحين لا يتحقق ذلك ايضا ، يتوجـه الـى الصحراء بندائه ، فهي الصفاء الوحيد الكبير الذي تجد فيها مخاطبة ذاته ، تعبيرها النبوي :

« ايتها الصحراء خذي مني كفي
غطي جبهتي الموءودة
غطي نار الله وجنته
بالتيجان ، وبالكلأ النابت بين ضلوعي والرمل »

نرى ، اذن ان مفردات معله في تصاهرها مـع اللغة الشعرية تخلق هذا الجو المشبع بالروءى والرموز والوقائع والاستعارات ، فالتراث عند معله متمثل ومهضوم لذا ينبع من داخل القصيدة وكأنها

ولادته الطبيعية ..

من ثم فأن الاحباط الذي يطرحه الواقع القسري على طموحات الشاعر ، بعسف تدفعه لان ينادي الاهل والعشير ، يخاطب ويحلل ، ويقرب الموقف ، عبر الصور الاليفة الى المحيط والمستمدة منـه ،.. ولكن دون جدوى ، لذا تتضرج القصيدة بدم النبي كشهيد ، وتضاء من خلال (أنا) الشاعر ، صحراء ، عربية ، تعطي الثورة :

« انا صحراء واحدة لم تولد بعد
طلعت من يدي مرة بندقية
كان وجهي
خاشعاً ، والخيول تمر عليه مرور السكاكين في الخاصرة
امـة ينبت الزرع فيهـا
كان وجهي هو البندقية
ولقد وقعت امتي عن يمين المدينة
بين الصفا والسنابك دون نبي
صحت ثأراً لهـا :
وقعت امتي
صحت بالفجر الصافنين
الما تزل كبدي بين اسنانكم تنفصد ماء !
دعوه يسل بين اعشابكم نحو وجهي
وهوت من يدي البندقيه » (ص ١٢)

القصيدة تحمل نبوتها ، تحمل يقينها ، تحل فـي الامة ، فـي الصحراء ، في البندقية ، في الشهادة بين (الصفـا) و (السنابك) ، وتريد ان تعلن عن موقفها ، كالتعاليم ، ان قصيدة معله موءسسة على أرضية عربيةقريشية، تعانق الصحراء النجفيةوتمتص رحيقها، وتشكل مكوناتها من يقظة النبوءة ، وسمو الشهادة على هذه الارض ، حتى

لتوشك القصيدة ان ترفع صوتها اعلى من الحدود، فصوت القصيدة العربي ينداح في الوطن العربي ، ووطن الشاعر (من بطون السماوات سالت ذراعه) انه وطن الانبياء الرعاة ، المتأملين ، و (انا) الشاعر الشمولية و (الوطن) رمحان :

« رمح نما وأصاب السماء
ورمح ذراعي ... »

واذا كانت الصحراء والنبوة وما تنهض عليه من ماض وشهادة قد تجسدت في مكونات قصيدة معله ، ففي النهر الذي (نهض من منابع النخيل ، ليجري مع الجذور) حتى فاض (عن باطن الارض) ينشأ الشاعر نشأة اخرى ليضيء (هو) و (النهر) في (الجياع احداقهم عند نواصي النخيل) ويشق في صدره وفي يده ، وفي وطنه (مجرى الماء) .

فالشاعر يحل في الوطن ، ويندفع مع (النهر) ليشق (مجرى الماء) وفي النخل الذي امتد الوطن (الاب) على يديه نوراً ، وحين (اضاء السيف) اغرورقت عينا الشاعر (بالظل وباليقين) .. ولكن (خطى الجائعين) تظل تسير في مسارب الدروب والقصائد ، حتى تكوّن (الشرم) الذي (يلد الماء) ــ وفي الماء حياة .. ــ وهو الطموح الذي يتشكل عبر القصيدة ، عند الشاعر فيندفع :

(الذين يسنون اذرعهم لم يخروا) ..
صقعاً من صفوف المغيرين :
واندفقوا : انهراً وضفافاً
وحراباً من النخل ، تضرع بين اكف الجياع

لا أمد يدي لضلوع الاجنة
انهم يتحرون فينا
والعــــراق
جواد تعلق في طرف الارض بين المدى والرقاب
والعراق يد » (ص ٢٩) .

واذا كان يقين الشاعر مضخماً بهذه التناولات ذات الموحيــات التراثية والبيئية فان معاناة البحث للامساك باليقين تتجلى داخــل القصائد التي كتبها الشاعر في ١٩٦٥ ــ ١٩٦٦ : «الاشكال الآخر» (ص ٧٢) و «الركون الاخير» (ص ٦٨) و«اللغة» (ص ٦٤) و«يادمي، ياجيوش البذار » (ص ٦٠) و «براق هذا العصر» (ص ٧٩) ، حتى ان معاناته تفصح عن نفسها بصرخة هي انفجار تراكم الظنون :

« من دمائي جبلت رق ظنوني
اتطيقون ان تدفنوني ؟! »
وانا مسرف في اليقين »

فالشاعر يعطي صوته وضوحاً في كون «يقينه» لما يزل كما كان، ولكنه يواجه حالة من الاحباط والتشكك فيعلن ان (طقوس المسير) (مسمرة) في خطاه :

« وخلف حدود خطاي
تراءى يقيني .. » (براق هذا العصر ص ٧٩)

ازاء ذلك يواجه الشاعر محاولة وضعه في حالة استلاب وتغريبه في تعميق يقينه ، والتأكيد عليه ، في مجابهة هــذا التشكيك الذي يطرح عليه .

ومن مجمل قراءات «السيف والرقبة» نخلص بنتيجة هي ان من

الممكن جداً ان تكون المغامرةالشعرية متجسدة فيحدود يقينية كأن تكون «شهادة جزئية للغاية بل وذاتية الى أبعد الحدود عن علاقة الانسان بالعالم في فترة معينة» فقد يحس الشاعر و «يعبر بقوة» ـ يقول غارودي ـ «عن هذا المظهر أو ذاك من مظاهر الغربة دون ان تتكشف له اسبابها او امكانيات تجاوزها فيظل أسيرها » كما يتبدى ذلك عند أغلب شعراء «الستينيات» ...

ولا شك انه من المفضل ان تكون موهبة الشاعر الفنية بمستوى وعيه السياسي والطبقي ، ولكن من القسر ان نتعامل مع الشاعر بمعيار الوعي السياسي والفلسفي وحده ، وبمعزل عن التجربة الشعرية ، اذ ان هذا التعامل القسري يوءدي ـ بالنتيجة ـ دراسة الظاهرة الشعرية ومراحل تكوين المغامرة الشعرية، وهو ـ بالتالي ـ يسيء الى الطموح الشريف في البحث عن الجمالي كعلاقة متزاملة ومتحدة مع اليقين الفكري ، من اجل خلق التجاوز والانجاز في العمل الابداعي .. لان الشاعر الفنان الملتزم « لا يرسم الواقع كما هو ، مستقلا عنه ، وبلا مشاركة منه ، لانه غير مكلف فقط بتقديم تقرير عن نتيجة المعركة ؛ بل انه واحد من المناضلين له نصيبه من المبادرة التاريخية ومن المسوءولية ، وهو مطالب ، ككل انسان آخر، لا بالاكتفاء بتفسير العالم، ولكن بالمشاركة فيتغييره ..»[(١٨)]

من هنا فنحن لا ننكر القيمة الذاتية للخلق الفني ، فالحياة هي

(١٨) روجيه غارودي : «واقعية بلا ضفاف» ـ دار الكاتب العربي للطباعة والنشر بالقاهرة ص ٢٢٦ ـ ٢٢٧ .

التي تحدد الوعي ، والفنان كلما أمتلأ بتجربة الحياة والبيئة والمحيط، والعصر ، كلما نما وعيه الفني وأمتلك ادواته الفنية المعبرة عن ذلـك الوعي ، واذ ذاك سوف يكون من اليسير عليه ان يصل بنتاجه الفني الى مستوى يقينه السياسي •• ويكون الشـاعر مجـابها للغـربة والاستلاب ومحاولات الاحباط ، والموت ، من أجل استباق الآتي الأروع ، عبر رحلة المكابدة والصبر والمعاناة والاكتشافات اليومية.

* * *

وامام «الذي يأتي بعد الموت» يضع الشاعر مالك المطلبي أبعاد مغامرته الشعرية ، «فهو ، ايضا ، يستبق الآتي ــ بعد الموت ــ في مجابهة الموت كأنقطاع عن العالم والجذور وكخزن معتق وثقيـل الهم •• فقصائد «الذي يأتي بعد الموت»(١٩) مكتظة بهذه الرائحـة الكافورية ، وبعطر المقابر ، وكأن يقين الشاعر يكمن فى البحـث عما يأتي (بعد الموت) •• ان صيغة التشاوءم تسقط الفنان في التعتيم والعدمية ، لكن الشاعر المطلبي يتجاوز هذه الحالة ، في مواكبتـه الموت ومعاينته من جميع الجهات وفحص تأثيراته . والاصوات التـى تنبجس عنه ، وبعد ان يجمع عوالم التضاد فيِاخاديدالموت وتأوهاته، يحاول ان يستكشف تنائج ما بعد الموت ، في علاقات، فيمحاور، في «كلماتمناسباخالزنج» و«اصوات فيالغربة»، «ابو تمام» ، «صوت الى أبي» وعبر «الموت» كقصيدة و «الازمة» و «الخوف» و«كلمات

(١٩) من منشورات دار الكلمة وقد تضمن (٢٢) قصيدة و «ملاحظات عابرة فى الشعر) وللشاعر ايضاً «سواحل الليل» صدر عام ١٩٦٧ .

رثاء متكررة» و «وداع في الليل» حتى يحدثنا عن العلاقة التـــي يتركها موت انسان في العمل الشعبي في «شيء عن ميت» وصولا الى «الذي يأتي بعد الموت»؛ فهذا الذي «يأتي» ، هو مطلق يحمل سريته ومغامرة التوغل فيه ، لكنه قد يصل بالشاعر الى كشوفـــات وابعاد عن «الذي يأتي بعد الموت» ، عن حياة جديدة رائعة ، او عن خلود خاص •• فحين يكون الموت استشهاداً ونبلاً واستلاكا لليقين فهو الميلاد الاروع ، وهو (فعل) الاستمرار بالحياة كنقيض لعدمية الموت ، فأسباخ «الزنج» تمنح صوتا منفيا من طبقات الشـــعراء ، منفيا من أطمار الاعوام البرية ، ومن وطن الاسماء ، ليسقط في ابراج الحلم ، يتجسد في ألسنة الفقراء ، انه البحث عن المتغيرات الانسانية داخل طقوس الشهادة والموت وداخل بنية الطبقة (الفقراء) ومن خلال (الحلـــم) •

هذا الصوت الباحث المغامر يحمل هاجسه الحزين «مثقوب لم يألفه الخطباء» انه الصوت الارضي المنقوش كالقرن العشرين فـــي ياخات العمال السوداء •

وهذا «التوحد في الموت» من اجل «ان ينبت» مـــن جـــوف الكلمة «لحم المفقودين» في «اسباخ الزنج» يعطي فعلا مستقبلياً ويقيناً واثقاً بالآتي لان «لحم المفقودين» في «اسباخ الزنج» هـــو المقابل الموضوعي ـ اذا سحبناه على الماضي القريب والحاضر ـ لكل عطاء الارض التي ارتوت بدماء الشهداء وشبعت من لحمهم : رمـــال سيناء ، تضاريس الجولان والمضيقات وضفار والجزر الثلاث ••

وكل الامكنة والساحات النضالية . هذا التوحد مع الآتي بعد ثورة الزنج هو الآتي بعد كل ثورة ، رغم الاحباطات والموت .

ومن خلل هذا اليقين ـ المدخل الى عوالم « الذي يأتي بعـد الموت » ـ يمكن صياغة بحث الشاعر في مغامرته ، داخل مواجهة الموت او عبره ، وتجاوزاً له .

واذا كان الموت ، القدر ، والحفل الختامي للحياة في الرؤية الاعتيادية يتلاحم مع (القبر) ـ الشاخص الارضي بكثافة وجـوده وحزنه ، من ثم ضياعه داخل حرث الارض الجـديدة ـ يتكرران ويتقابلان ويتعانقان في حزن ينبض فيه تطلع ثوري ، فلأن الشاعر حاول ان يلغي الروءية الاعتيادية ليصل الى (الآتي بعد الموت) :ـ لذا فأن (مقاطع التاريخ الهجري ومقطع الثورة) (ص ٤٥) ملمح اساس في تركيب فني متقدم يستوعب التراث وينقيه ويعيد صياغة مفرداته بشكل عصري متساوق مع المد الذي يكبر تجاوزاً للموت :

« في الجزء الاول
من هذا العام
كنا نكبر في الاسماء
ندفن موتانا احياء »

هذا الدفن ، للموتى ، الذين يشعون حياة ، هو (فعل) البحث ويقينه في تناولات الشاعر لحالة الموت ، ففي هذه القصيدة مجموعة تأكيدات تندرج في هذا السياق الايجابي :

« نحلب ثدي الارض
نخلع اسماء المرتزقه
ونوحد بين القرب وبين البعد
بين السيف وبين الغمد »

هذه الافعال : (نحلب) ، (نخلع) ، (نوحد) تربط وحدات المقطع ربطاً جدلياً ، فالعلاقات ، هنا بين الارض ، وخلع اسماء المرتزقة ، والوحدة بين القرب والبعد ، بين السيف وبين الغمد ، تمتلك نمواً عضوياً ، متداخلا ، انها جزئيات الظاهرة التي تتبلور لتضيء الجوهر ، وتتوحد مع المظهر •

و «الاصوات» التي تجيء كفعل محرض ، تعطي انجازها هي الاخرى حين :

« تخدش وجه الزمن التائه
الميت في الزمن الآتي »

اذن ، فالزمن الآتي ، هو زمن الحياة ، والزمن التائه لا وجود له بسبب تيهه في «الزمن الآتي» ضمن طاقة الوجود وحركته ، بل لانه تاه ، فهو اذن فقد مبرر الحياة ، وبالتبعية فهو «الميت» في الزمن الآتي : لذا فأن الزمن المستشرف ليس زمناً هلامياً ، بل هو زمن الانجازات ، من هنا ، يحمل الزمن يقين الشاعر فهو رفض للتيه والضياع ، وهو الغاء كامل للوجه الاول : زمن الموت •

واذا كان نمو هذه القصيدةوتكويناتها هو نمو اليقين الفكري

داخل بنيتها الفنية وداخل انشغالات الشعر وصبوات الانســـان الثوري ، فأن ومض المغامرة يوءدي ــ بالتحتيم ــ الى الايجاب ، ففي «الجزء الثاني من هذا العالم » :

« القينا تيجان الفرس
في اسنان الفقراء
وعرفنا اين تسير الريح
اذ تخرج من جلد الصحراء »

فالخروج هنا فعل ايجابي ، ومعرفة مسيرة الريح ــيقين ثابتــ كذلك القاء تيجان الفرس الى اسنان الفقراء و «فيها» يعطي قيمــة الحرص الطبقي على ان الآتي يحمل الرفاه للفقراء ويخلع عن الطبقة المستغلة تيجانها ، يعريها من السلطة ، واذا كانت هذه العلاقــات تنمو داخل وحدتها الجدلية ، فأن الممتع « في الجزء الثالث من هذا العالم » يكمن في ادانة الارتزاق كجزء من ظاهرة تنقية المجتمع الآتي، مع الزمن الآخر ، وتضمين حديث «أبن الجوزي» في بنية القصيدة امتلاك جيد لتمثل التراث واستغلاله في القصيدة الجديدة :

« لكن حين استلقى الشعراء
في ابواب قصور الخلفاء
بدأ الجزء الثالث من هذا العالم
جزء الحجاب المنفوضين
حدثنا ابن الجوزي
فى فصل القينة والمزمار

باب المخصيين »

قــال :

واما حلم « حصيب الرومي »

تاتي نار من اطراف العالم

تحرق دجله

حينئذ تتفتت اجزاء الدولة

ويلي ذلك عام حداد

يلعق جنس أصفر فيه

ثديي بغــداد .. »

هذه الدورة في الأزمنة لا يطرحها الشاعر دون استيعاب وعي حركة الكون والمجتمع ومسيرة الانسان بل داخل هذه الجدلية التي تحقق ــ بالنتيجة ــ انتصار الانسان . فاذا كان «الجزء الرابع» يشير الى « زمن تتقوس فيــه ظهــور » كونــه « زمــن الشــعر المتواطىء ..» فأن تجاوز هذه الحالة هو عنصر الدفع في تكوينات دورة الاشياء اذ يرفض الشاعر حالة الشعر المتواطىء اذ :

« اطفيء المصباح واستلقى علاء الدين ميتاً

يا احبه

انه الخنجر فى قلبي ، وفي قلبي انتم

يا احبه

آه لو اني فيكم

يا احبــة

لرددت الباب في وجه الرياح السود

مثنى وثلاث »

فهذا الفعل : (رددت) ، وتكرار الحدث « مثنى وثلاث » يعطي قيمة الاصرار معناه اليقيني حتى اذا جاء « مقطـع الشـورة » تبدلت الصورة لانها الناتج العام لدورة الاشياء ، وتبدى اليقين واضحاً في المستقبل الزاهر ، في الزمن الذي يأتي بعد الموت ، في زمـن الميلاد الحقيقي والرفاه ، بعد قحط السنين وموت الازمنة :

« وتدور جماجمنا في الطاحونه
وتدور الطاحونه

وتـدور
تطلع .. رزاً .. بلـور
وقصائد »

وحين « تحتلم » بغداد بالشاعر يعلق لحمه بالنار ، ويحرق.. يحـــــرق :

« حتى يدنو الخبز من الافواه الجوعى
وتصير الحرب
بين السيف وبين الافعى » !

ودون ادنى شك سينتصر «السيف» فأن الشاعر الذي يُحرق، كيما يدنو الخبز من الافواه الجوعى يكون بشـارة الانتصار .. وفي «الذي يأتي بعدالموت» ــ آخر قصائد الديوان ــ يرتدي الشاعر ثوب القديسين ــ أعمق عرياً ــ وتنزف في رأسه «امطار اللغـــة البيضاء» ولانه وضع نفسه القربان من اجل الآتي الاروع ، فهـو يعرف انه لن يفلت :

« من هذا العالم الا بالموت
لكني اعرف شيئاً غير الموت
حلوى في افواه الاطفال اللقطاء »

في هذا التجاوز الانساني الشمولي المضحي يدلف الشـاعر ليغني موقفه باليقين فيقفز ومعشوقته :

« ومن نافذة العالم مسحورين
نلتقط الكلمات الملوءة شعراً
فاكهة للقرن العشرين »

وهذه «الفاكهة» «الكلمات» المملوءة شعراً تحمل حيـــــاة غنية ، فهي ترتبط بهذا القرن العاصف ، وهي مكتظة بالتفاوءل لانها تحمل ايجابياتها الثرة ويقينها المبتهج رغم قتام الموت وسوداويتـه الذي أطر مناخ الديوان •

ان هذا الفرح العارم ، فرح المعشوقة والعاشق وهما يقفزان مسحورين من نافذة العالم ، هو الالتقاء الاروع بالمطلق الانساني بالذي يأتي بعد الموت وجهاً نقياً كالفضاء •

واذا كان الشاعر قد عبر «جسور» الموت وحالاته عبر توغله في المغامرة الشعرية فأن رحلته لم تضع الاكتشاف والبحث في مرتبة متأخرة ، بل على العكس فقد وصلت بهما حالة النقـاء الامثـل •• فالستينيات التي أوجدت القيم المتصالبة نفسها في الموت وداخـل القلق الانساني ، انسحبت بقيمها وآثارها واحباطاتها على كل الشعراء فحملتهم على ان يكتبوا بحزن ، لكنهم تخلقوا داخل هـذا الحزن أيضاً ونمت زهورهم في التوحد من الايمان والرفض والتمرد ، ثم

الثورة .. ففي المرحلة العارفية ــ كشريحة من الستينيات مثــلا ــ أنشد جميع الشعراء للآتي البديل الذي صاغوه في الحلول بالمقاومة احياناً وبالحدث احيانا او بالشخص او التراث او القناع ... الخ . وفي الغالب فأن حذر الشعراء من «الزمن التائه» يكمن في رفضه وتجاوزه الى زمن آخر ، اذ ان عدم الانسجام مع البنى الفوقيـــة لنظام رجعي ــ كالنظام العارفي ــ هو يقين الشعراء الذي يتجلـى في رفض البنى التحتية اجمالا ، وفهم هذه العلاقة الجدلية يجعلنا نبصر ابعاد المغامرة الشعرية من خلال بحث الشعراء ويقينهم الفكري . ففي علاقات العمل الابداعي بالواقع وبالحياة ثمة جدلية معقدة اذ ان «العمل الفني يرتبط في كل مرحلة بالعمل والاسطورة» ونقصد ــ يقول غارودي ــ «بالعمل : القدرات الحقيقية للانســان ، اي التكنيك والمعرفة والمبادىء والهيكل الاجتماعي ، أي كل ما تم فعلا في طريقه الى الاتمام » اما «الاسطورة فنقصد بها التعبير الملموس والمجسد لادراكنا نواحي النقص وما هو مطلوب عمله في كل قطاعات الطبيعة والمجتمع التي لم نسيطر عليها بعد ..» [٢٠]

«ان العالم كما يراه شخص يتحرك او يتذكر او يحلم أو يأمل أو يخاف ، عالم أكثر واقعية من التجربة الكلاسيكية لعالم جامــد تتفرج عليه من خلال نافذة ..» .

واذا كان خوض المغامرة الشعرية هو طموح مشروع ورائع .

---

(٢٠) غارودي : المصدر السابق ص ٢٣١ .

موءسس على الحرية كوعي للضرورة ، وعلى الواقع كوجود فعلي يجب تجاوزه ، وعلى علاقات مع الازمنـــة والتـــاريخ والثقافـــات والموءثرات والتقاليد والمكتسبات وطرائق الالتقاطوالانتباه واليقظة والتمثل والغناء بصوت خاص ، ومن ثم علـــى الاستشراف وقـــراءة الآفاق القادمة والنبوءة الشعرية ..

فأن الوصول الى الغايات النبيلة التي تجسد اليقين لهو أروع حدث في رحلة البحث . فالمهم ليس روءية مخاوفنا ورغباتنا بتضخيم أو تشويه بل المهم ان نصور هذه الروءية مليئة بالروءى .. بحيـــث تكتسب العملية الابداعية بعـــداً يكسر ابهام المطلق ، بعـــداً مستقبلياً يلتصق بالارض ولا يكون معلقاً في الهواء كقدح ، ما أن تفلته من يدك حتى يتفتت .. هذا البعد المستقبلي الارضي ، الذي يمتلـــك قدمين ليجوس العالم ، لابد أن يحقق (فعله) في الآن وان لم يتحقق ففي (الآتي) ، اذا ما هو ارتبط بالفاعل : الانســـان الشاعر الفنـــان المغـــــامر ..

ان «الخطوة» التي نبدأ بها مسيرة الالف ميل ، هي «موقف» جمالي وهي «انجاز» رغم بســـاطته ، وحجمه المحـــدود . لكنـــه «موقف» جمالي ويقيني داخل توغلات البحث في المغامرة ــ فأن حققت هذه «الخطوة» ثقة «الفاعل» فستكون جزء من عمليـــة التجاوز ، لانها بداية الاستمرارية في الكد والجهد المضني ، وهنا يكمن شرفها ، حتى لوكانت مجرد محاولة في المغامرة الشعرية لربط الجمالي باليقين والتوهج داخل هذا التوحد الالق المدهش ..

واذا كان بحثنا في هذا الفصل قد أقتصر على دواوين واعمال اربعة من الشعراء القوميين التقدميين الشباب ، فهذا لا يعني اغفال شعراء آخرين ، ممن سبق ، في المرحلة الشعرية ، بان يقينهم الايديولوجي واضحاً وقد تميزوا ، أيضاً ، بحسهم القومي الانساني الشامل كالشاعر محمد جميل شلش والشاعر علي الحلي اللذين يتجلى موقفهما الفكري عبر صيغة غنائية رومانسية ثورية تتناول قضايا الثورة العربية وتصوغها ضمن مناخ القصيدة ..

كما يتجلى هذا اليقين الآيديولوجي لدى شعراء آخرين كالشاعر شفيق الكمالي وشاذل طاقة وغيرهما ..

وعذرنا ان بحثنا اختص بفترة السنوات العشر(١٩٦٠ــ١٩٧٠) ضمن فحص الظاهرات والموءثرات التي تجلت عند الشعراء الشباب عبر مغامرتهم الشعرية ومن خلال ابرز نماذج هوءلاء الشباب في هذه المرحلة لانها تشكل ولادتهم الحقيقية ومناخ تجربتهم وساحة تحركهم نحو الآتي ، في كدهم وبحثهم عن الجمالي المتوحد في اليقين ومحاولة الامساك بهذا الطموح وتحقيقه .

• القسم الثانى

ـــ التــطــبيــق

* « كل موهبـة تظهر ، اي تصـــبح قـــوة اجتماعيـة لهي ثمرة العلاقات الاجتماعيـــــة » .

— بليخانوف —

* « عندما تدفع حضارة جديدة فنا جديداً الى التطـور ، يوجد عشرة من الموهوبين يعبرون نصف تعبـير عن الفكرة العامة يحيط بها اثنان او ثلاثة من العباقرة الذين يعبرون عنها بتمامها » .

— تـين —

① - بدر شاكر السياب

١- السـياب المراهـق

السياب بدر شاكر[1] ، كان مراهقا ، ومـات مراهقـا • كيف يبدو الامر لنا ، والسياب ذلك الذي اعطى غزارة فى التجربة الشعرية الفذة ؟ وأين تكمن مراهقة السياب الشاعر، السياب الانسان، وكيف يبدو هذا المنطق سليما ، من وجهة النظر النقدية ؟

(١) فى النقد التطبيقي اعتمد محورا لكل موضوع ، اضيء من خلاله جوانب الاثر الادبي فالسياب هنا ، سأبحثه عبر اولا ـ المراهق من سفرة الحياة فى الموت الى حالة الرشد . وثانيـــا ـ عبر التشكيل اللوني في قصائده .

ذلكم ما سأحاول بحثه هنـا ، ليس عبـر معرفتي الشخصية بالسياب كواحد من ابناء مدينتي ، حسب ، بل كشاعر تشكل عبـر ظاهرة الشعر الجديد ، والواقع الجديد الذي مر به العراق ، طـوال زمن سفرة السياب الموءلة والمنتجة في ذات الوقت .

السياب كان مراهقا . نعم ، ومات كذلك ! .

ومراهقة السياب ، هنا هي ثورية الرجل الذي ناضل ضـد الشعر ، حين ناضـل ضـد المجتمع المتخلف ، وضـد السـلطات ، وضـد نفسـه !

ثار ضد الحياة الراكدة ، وهو يمتلك تذكرة السفر فيها ، عبر الموت البطيء الحاد الذي لازمه منذ «طفولته الشقية» .

ثار وهو يستقل عربة من ورق اسود ! ، ويفتح نافذة على نفسه والعالم تنث مطراً ، وتطمح بالكثير مـن الحـزن حتى فـي صيف الايام الحارة .

فهل كان السياب مسافراً بلا حواس الى عالم الاخرين، مذاهبهم مدنهم الساحرة ؟ ام كان مسافراً ، بوعي تام ، الى طقوس المـرض والموت والمحبة ، يتفجر داخل نفسه ، وداخـل العالم ، ويفجر عبـر الألم ، كل بارود الفرح والقتال ؟ السياب بدأ مراهقاً ، أتعبته سـلطة الدولة الملكية ، واتعبته سلطة عمود الشعر . فحين نشأ مع خضـم الاربعينات ، كان العراق يغلي ، وكان لابد له ان يثور داخل الثورة ، فيعود ليعانق نفسه والموت ، في قطار المرض السريع .

هذا الشاعر الذي كان يحتسي قدح الشاي الدافيء بيد مرتجفة، ظل ــ حتى بعدزواجه ، وألم السنين ، وصفعات الزمن والاصدقاء ــ تنث في عينيه طقوس الحب ــ الكره . داخل اضواء الطيفالشمسي الذى احب في «انشودة المطر» فكان يطمح للكثير من الاشـياء، ليس لانه يغير وجه الشعر ويخلع عنه جلده القديم ، حسب بل حاول ان يغير ــ مع الآخرين ــ العراق ! ، أن يسلخ عنه جلد «الغربـة» و «الاستلاب» ، فاذا اخذنا حالة «سن الرشد» على اساس انهـا محطة اتساق بين المرء والعالم والعصر ، يختنق بها الكائن الشـاعر «حين يندمج فى عالم العادات والنظم» الموروثة ، بدلاً مـن «أن يستمر خارج هذا العالم متخذا موقفا ثوريا ازاءه .. » ــ كما يقول ستيفن سبندر ــ » اندمج الراشدون اليوم في النظام الماثل وخلفوا العالم الانساني وراءهم .. اما هوءلاء الذين يوءكدون اهمية الجنس والهـواء الطلق والفنون الخلاقـة فهـم ثائـرون ــ » والسـياب احدهم ــ .. كيف ؟

يقول سبندر : هوءلاء وللاسباب اعلاه «تبدو فيهـم اعراض المراهقة ، لأن المراهقة هي المرحلة التي يكون فيها الفرد أشد ثورة على سلطة الاسرة ..واحيانا قد تتخذ ثورتهم بالطبع صورة اعتنـاق مذهب مادي آخر يتعارض مع المذهب السائد .. وقد يكون مـن الصواب ان نقول ان الشعراء والفنانين الذين لا يبلغون مرحلة الرشد الا في العصور التي تحقق فيهـا السلطات القيـم التي يضمنهـا

فنهـــم .. » (٢) .

وبما ان السياب لم يحقق له عصره . ولا السلطة التي عـاش تحت ظل سطوتها « القيم التي يضمها فنه » فهو لم يبلغ مرحلـــة الرشد ، من هــذه الزاوية .. لذا ظل يعيش سلسلة مــن اعمـال المراهقة ، بمعناها الثوري .

وقد يكون صحيحاً أن «معظم الشعر الحديث هو شعر مراهقة» بسبب كونه «يثور» ضد التقاليد والعادات والنظـم الموروثــة ولا يحاول «الاتساق والتوافق » معها .

وبدر ، في الاربعينات بالذات ، كان الفتى اليافع ، المراهـــق لحد المرارة ، التحق بأضطرام الواقع المجتمعي ، السياسي والفكري والاقتصادي ، في عراق ما بعد الحرب العالمية الثانية ، ابناً من ابنـــاء معطيات العصر الذي دفع العديد من مفكريه الى الثورة ضد الواقع، ضد الحرب ، ضد الاسباب التي خلقتها ..

وقد انخرط السياب بوعي المراهق الثـائر ، فــي النضـال الجماهيري المنظم الــذي اكتســح ساحة المعركة . فبــرز ضمــن القوى اليسارية الفاعلة والمنظمة لابرز هــذه النضالات ــ لــكن « ظواهر » العمل التنظيمي و «مزاجات» الاشخاص ، وطبيعة العمل السري ، لم تحقق «الاتساق» و«التوافق» بين طبيعة السيابوتركيبه الفكريوالسيكولوجي، وبين مسيرة النضالومقتضياتها اليومية.. لذا

(٢) ستيفن سبندر : « الحياة والشاعر » ــ سلسلة الالف كتـــاب ــ القاهرة ــ ترجمة مصطفى بدوي مراجعة د . سهير القلماوي .

فقد فجر السياب ، على طـريق العمــل النضالي بعض التناقضـــات الشخصية ، والفكرية ، والشعرية ، اثرت فـــي مزاجـــــه التنظيمي وجسدت مراهقته الرافضة للعديد من ضوابط العمل ، وأدت بـــه في نهاية المطاف الى أستقلال عربات اخرى في قاطرة الحياة .

في البدء وعى السياب الفكر الماركسي ــ اللينيني ، ووجــد فيه الرضا ، فكراً وحركة جماهير ، فأنخرط في العمــل الوطنـــي ، وشكل مع الشعراء التقدميين الظاهرة الشعرية الجديدة : «الشـــعر الحر» في العراق والوطن العربي ، فكان واحدا من رواد هـــــذه الظاهرة . مع أن العديد من دارسي السياب اخفقوا في تقيمه عبر فهم «الجوهر والظاهرة» لانهم فهموه وكأنه «ظاهرة فردية» فـــي الشعر والحياة ، ومن هنا يكمن الخطأ .. فمع أن «الجوهـــر والظاهـــرة» ــفلسفياًــ : «مفهومان يعكسان النواحي المختلفة للاشياء والعمليات فـــي الواقـــع الموضوعي ، اي ان الجوهـــر يعبـــر عـــا هـــــو أساس في الاشياء ، عن الجانب الداخلي الاكثر اهمية فيها . والظاهرة هي التعبير الظاهري عن الجوهر» ولكن ما حدث، في الغالب ومايحدث ان «الظواهر الخارجية لا تعبر عن الجوهر بصورة صحيحة ، أو قد تشوهه ، فمجرد الملاحظة السطحية البسيطة ترينا كمـــا لـــو كـــانت الشمس تدور حول الارض ، في حين تكون الحقيقة عكس ذلك» .. لذا فقد تم فهم السياب ، احيـــاناً ، بمعزل عـــن الواقـــع الموضوعي والعلاقات الاجتماعية ، فقد نظر اليه ، وهو يستقل قاطـــرة المـــوت عبر رؤى الجوهر والظاهرة ، ليس في وحدتهما التي لا تنفصم وفي

تناقضهما في ذات الوقت ، بل نظر اليه ، أيضاً ، وكأنه ظاهرة مقطوعة عن الماضي ، وعن طبيعة تشكيل عناصر الزمن والمجتمع والاحداث . لذا فقد أدى فهم البعض الى اسقاط السياب فيمرحلة «حالة الرشد» وكأنه كان متساوقاً ومتوافقاً مع السلطة ، ومع العادات ، ومع الموروث السلبي من التقاليد ، أي وكأنه اندمج في «النظام المائل» وخلف «العالم الانساني» وراءه.. حتى ان البعض فهم السياب كخصم لدود لليسار العراقي ، واسقط الحكم عليه وتعامل مع شعره على هذا الاساس .

السياب لم يكن ظاهرة فردية حين كان مناضلاً تقدمياً ، ولم يكن كذلك بعد ان تخلى عن التزاماته التنظيمية . لأن السياب ظل في حالة «استلاب» ، كان غريباً على الموروث في العلاقات والتقاليد، لذا فقد ثار ضد غربته ، وظل في سلسلة اعماله الرافضة يعمق هذه الغربة ويثور ضدها .

فكيف نقيم السياب ، بعد وفاته «غريباً على الخليج» وغريباً في وطنه ؟ وهل هذه الغربة تلقائية ، ام انها جزء من الظاهرة العامة التي يعيشها الشاعر والمثقف الانسان في العراق منذ «الحكم الاسود» قبل ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ وحتى أمد بعيد ؟

عام ٢٦ .. وفي جيكور ولد السياب . ومنذ أفاق وتأمل العالم بعيون مفتحة ، كان يرى بصرة الخصب والانهار ، والاشرعة ، والنوارس ،.. كان يرى «شباك وفيقة» و «منزل الاقنان» في «المعبد الغريق» و «الشناشيل» .. ، وفي ذات الوقت ، كان يعيش البصرة

الميناء المناضل : التظاهرات ، الاضرابات ، الحركة الطلابية والنقابية الزخم الممتد من (الفاو) حتى (القرنة) ، من ثانوية البصرة الى ساحات الميناء والسكك وشركة النفط .

وفي الثانوية وفي الساحات والشوارع ، كان ينسفح الــدم ، وكانت تنمو اسباب الثورة ، وشروطها الموضوعية والذاتية . وراح السياب يبني هرم شخصيته عبر تصالب وتفاعل الاحداث طالبـــاً في الثانوية ثم مهاجرا الى بغداد وطالبا في دار المعلمين العالية، فيها.. ثم مهاجرا الى الرمادي ومدرسا فيها ، ثم مهاجرا الى الفاقة والعــوز مفصولاً وسجيناً .. ثم مهاجرا الى الــكويت ، والى المستشفيات العديدة ، وعبر ذلك مهاجرا الى عوالم الادب العــربى ، والغــربي المعاصر والقديم ..

وعلى قاطرة الالم ، قاطرة الموت ، سافر السياب معانقا حيـــاة الشعر والانسان، كل ذلك في اطار رفضه «للقيود» من البيت والاسرة الى الحزب ، والمجتمع ، والنظام ، والمرض ، والموت والكلمة التقليدية! مع ان الارتباط بالحزب والمجتمع يعتبر «القيد الاروع» !

هذا الرفض الثائر كان ديدن السياب كمراهق يبحث عن شيء ما يوازن فيه ذاته والعالم ، عبر الكلمة والآخرين والنضال لكن دون جدوى .. فقد حاصره المرض حتى الموت دون ان يحقق كل تطلعاته.

في البدء حاول ان يخلق هذه الموازنة وتوحيد فهم «الجوهــر والظاهرة» في الفعل الثوري، الكلمة والعمل الجماهيري المنظم، ثم.. في الكلمة الشاعرة وحدها ، والنضال ضد المرض فأستغل السياب

كل المناسبات ، في البصرة ليحقق من خلالها افعاله الثورية .. وحتى المآتم الدينية التي تقام في شهر محرم من كل عام، فيذكرى استشهاد الامام الحسين وواقعة كربلاء ، فيتخذ السياب منها منبراً لبث فكره الثوري متخذا من الامام الحسين مدخلاً للثورة التي ينشد ويطمح .

كما كان لا يهمل أي شكل من اشكال العسف والاضطهاد ألا ويصوره عبر اداته النتائج الحتمية ، لا يهمل جزئيات الواقع الثوري أبداً ، كما نراه في هذه القصيدة : «أم سجين في نقرة السلمان»[٣]

« في قلعة حجارتها
بدم القلوب وبارد العرق
وتعفن الزمن الحبيس لـدى
جدرانها طبقا على طـبق
وتلفظت الصحراء فاغرة
عنها فم المتثائب القلق
حيث النهار هجيرة ودجى
والليل غاشية من الارق
قلب .. أعـز من الحياة على
قلبي .. يلوك بقية الزمن »

هذه القصيدة أهملها ــ مثلاً ــ حتى أصحاب السياب ، واهمل الاشارة اليها الذين كتبوا عنه وجمعوا آثاره ليس لأنها غير موجودة، ولكن لانها واحدة من الاشارات الصريحة التي تدلل على منابع فكر

---

(٣) نشر نص هذه القصيدة الكامل لاول مرة في كتاب غائب طعمه فرمان: « الحكم الاسود في العراق » الصادر عن دار الفكر ــ القاهرة عام ١٩٥٧ ، ولم تنشر في كل المجاميع التي صدرت للسياب حتـى التي اشرفت عليها وزارة الاعلام في العراق .

السياب ومواد كتاباته ، وموءثراته . ومن بعد فهي تشكل وجهاً لمرحلة اختمار نضج السياب فكريا وفنيا ، وهذا الاسقاط المتعمد لقصائـد عدة من شعر النضال لدى السياب ، هو ما اشرنا اليه بالحكم الخاطىء على فهم «الظاهرة والجوهر» في حياة الشاعر ،.. فالسياب حـين ينشد على لسان هذه الام ، وبهذه الحرارة ، فهو يعبر عن رفضـه لذلك الواقع العسفي ، ولطرحه البديل الثوري ، فهنا أستل السياب حسه الشعري من ركام الثورة المادي والحياتي :

« اني عرفت وقبـــلي اطلعت
مقل الثكالى من كوى النــار
ان ليس من ولـــد لوالـــدة
حتى يجنـــدل كـل جــزار
باســم الســلام فداعبت فمهــا
خلل الدموع طيــوف اذار » (٤)

وفــي الريف ..

كان السياب مراهقاً أيضاً . عاشقاً وثائراً . حتى اذا تضخم حسه الثوري في المدينة بعدئذ أتخذ موقفاً اكثر حضارية وحدة ، وأمتلك اداة جديدة ، تنعطف مع مواقع المواجهة الصريحة لسلبية ودمويــة الحكم الارهابي السعيدي الاسود ، الى مواجهة «عمود الشعر» في بعض معطياتــه ، فكانت « المومس العميــاء » و « حفــار القبور » و «الاسلحة والاطفال» صرخات ثائر يرفض الكثير ، ويمنح الكثير..

---

(٤) المصدر السابق ص ٦٢ ، واذار هنا ليس رمزا فقط للربيع ولكنـه منحه بعدا اوسع .

فأرضية الوطن لم تمتلك ، آنذاك ذاتها بعد ، لتعبر عنها بعالميـــة في الثقافة والتحرك والتأثير ، ولما تزل أرضنا العربيـــة كذلك ، الا في حدود فعل المقاومة والنضال الذي اكتسب شموله الانساني حين دخل وعي الرأي العام العالمي وعمق القناعة فيه ، بعد الخامس مـــن حزيران ١٩٦٧ •

لذا فأن السياب حاول تخطي هذا التخلف ، عبر حركة اليسار التي تداخلت مع حركة التقدميين في العالم ، فأنفتح على العالـــم ، وطرح تجربة الشعر الحديث كبديل عن عمود الشعر • لكن الموقف الرافض ظل يتغير لدى السياب المراهق ، وظل يستبدل جلدا بجلـــد، فتحول من موقع الى آخر ، واخيرا عانق اليوت وازرا باوند وأيدت ستول والثقافة الغربية بمجملها ، فراح يطالع ــ بالانكليزية ــ عيون الادب الغربي يترجم بعضه متأثرا ، ومطورا في ذات الوقت لأدواته التقنية في الشعر ، مكتشفا في الرمز وفي الاسطورة وفي طـــرائق التناول والتعبير معطيات جديدة أغنى بها شعرنا العربي الحـــديث بالكثير من الدلالات والانجازات •

ومع أن أروع انجازات الســـياب الشعرية ــ بأعتقـــادي ــ مجموعة «أنشودة المطر» لكن حس الموت والتشاؤم ، في اخريات أيامه لم يمنعه من معانقة الحياة مجددا في أغلب قصائد «شـــناشيل ابنة الجلبي» ، التي اراها امتدادا طبيعيا لانشودة المطر ، في مرحلة صحو المسافر على قاطرات الموت ، الى الحياة الفضلى •

وحسب تقديري ، فأن أفق السياب التشاؤمي الذي انطـــوت

عليه قصائد ما يسمى بالفترة الايوبية : المرض والمعاناة والوحـدة والتمزق الداخلي •• والصبر ! لم يكن هـذا الافق جـديدا علـى «كون» السياب ، بل انه أفق العراق منذ فتح السياب يقظته الشعرية فيه •• فكانت تلكم القصائد انعكاسا لواقـع تمزق العلاقات بين القوى الوطنية ، والحالة المرضية التى سادت قوى الثورة بعد عام ١٩٥٨ ، الامر الذي عمق يأس السياب فألفى نفسه عاجزاً امام ضرورة تغيير بنية الواقع ، وهو في مرضه وعزلته ، بعد ان عجزت القـوى الوطنية من أن تلتحم وتوحد قواها لأداء مهمات الثورة ، وتحقيـق اهدافها الانسانية ،•• لذا عاد السياب لاسترجاع صـور الماضي ، ولأستعادة الحلم للريف الذي حن اليه ، لشباك وفيقة وللشناشيل ، فأضطر أن يرفع صوته من الارض (المادي) الى السماء (الميتافيزيقي) وينشد المطر من جديد !

والسياب لم يقف خارج الزمن والاحداث ، مع انه عاش اللعنة داخلها ، والغربة والمرض ، فقد القى بنفسه في أتون الصراعات ، •• لكنه ظل يوءكد ذاته في كل تناقضات المراهق الثائر فلم يعانق الموت الا ليترك خلفه حياة حافلة بالشعر والتجربة •

والسياب اختار وحاول ان يخلق معادله الحياتي بعكس أراغون وايلوار اللذان انتقلا من السريالية الى الواقعية حصل مع السـياب انتقال من (المادي) الى (الميتافيزيقي) • ومع ان بعضهم قد وجد فـي الموت المسرة كالبير كامو وهمنغواي ، لكن السياب وجد في الموت التعب • ومع ان صوته ظل عراقيـا وعربيا وانسانيا ، فـي اغلب

قصائده ، لكن ذات المراهق كانت تحاصره على الـــدوام ، فلقد جسد في قصائده العربية عمقا انسانيا :

(قافلة الضياع ، يوم الطغاة الاخير ، الى جميلة بوحيرد ، رسائل من مقبره ، في المغرب العربي ، بورسعيد الخ ..) ومع ذلك فالشاعر يعود لصوت الفجيعة الذاتية الحادة منذ شبابه بحثا عن البـــديل ، يمحو آثار ومسببات تلك الطفولة الشقية التي كانت هي البــــدء في استعادة حلمية لروءى ذلك الواقع :

(والقى البرق .. ارقص ظل نافذتي على الغرفة
فذكرني بماض من حياتي كله الم :
طفولتي الشقية ، والصبى ، وشبابي المفجوع يضطرم ..)
(من قصيدة : شناشيل ابنة الجلبي)

وهو هنا ، لم يكن فردياً رغم تأكيده الذات ، ولكن بخصوصية هي في الواقع خصوصية عامة . اذا أن الريف العراقي ، ولا ابالغ ان قلت ريفنا العربي كله ، يزخر بصور المأساة منذ قرون ، لذا فالسياب هنا ، اعطى لتجربته الشقية ذلك البعد الانساني الاشمل ، انه يعبـــر عن عالمها الشقي ذاك ، بعالم مليء بالمطر والالوان ، «فالسياب يظـــل يحلم بالهوى والشط والقمر» وهو على فراش المرض في البصـــرة ولندن والكويت .

وهذا الاحتواء لجزيئات الالم في حياة السياب والمنعكس في شعره ، هو التحام أصيل ، وتواصل تام بين حياة الفـــرد والملايين ، يمكن تلخيص سفرة السياب بهذه الدورة : (الفردي ـــ الجمـــاعي ـــ

الفردي) وهي شبيهة في المعطى الاخير بدورة المجتمع عبر قوانينه وتاريخه ولكن بشكل معكوس : (لا طبقي ـ طبقي ـ لا طبقي) •

صحيح ان الفـارق بين المشـاعية البدائيـة (لا طبقي) وبين الشيوعية المتطورة (لا طبقي) ليس بذات الفارق بين الالم الفردي للسياب ـ الحياة الاولى ـ ثم فرديته في اواخرها ـ الموت فـي الحياة ـ الا في الصورة الحضارية التي تشكل الفـارق الزمنـي والتاريخي بين فردية (الاول) وفردية (الآخر) • لكن واقع انعزال السياب عن ساحة العمل المنظم في الربع الاخير من حياته الشعريـة لا يعني عزلته عن العالم ، اذ ان السياب كان يخاف العزلة «حتى» الموت ، ويحب الناس والعلاقات النقية بشكل مفرط وحساس ، لـذا فأن واقع الانسان ـ الفرد ـ تشكل عند السياب عبر واقع الانسان ـ المجتمع ـ •• ونحن نجد في تطور صورة «جيكور» وحدهـا نفس هذا النمو مع الظاهرة ، تأريخيا وحضاريا •• فقد بدأ بأنسان جيكور ـ القرية ، عبر غنائيات جيكور الوادعة على ضفاف شـط العرب ، ثم عبر جيكور الزنج والقرامطة ، وجيكور ـ المدنية الرمز ، وجيكور ـ تموز والقضية الثورية ، ثم جيكور ـ الحلم والعـودة الى الاصول ، واستعادة الماضي عبر حزن المرض •

كتب جبرا ابراهيم جبرا رسالة موءرخة في ٢٦ـ١ـ١٩٦٤ الى بدر شاكر السياب تحدث فيها عن ظاهرة الموت والتقهقر ازاءه فـي شعر بدر الاخير ، قائلاً :

« ••• ولكن حسك بالحياة (الذي فاض من قصائدك الـى

الآلاف من قرائك ، حافزا اياهم على الاستزادة من النبض العنيف تجاه الموت) يجب ان لا يتقهقر أزاء مرضك ، وان أكن أبدو قاسيا في هذا القول ، لن يستطيع الشاعر ان يتجاهل الموت كموضوع ، والشاعر الكبير بوجه خاص يتصف بحمل عواطف النقيضين (الحب والكره) للموت .. غير اني أقلق واحزن عندما اراها ــ القصائد ــ حالكة من القبر ، وهو ما لا اريده لشعرك الرائع»(٥) .

هذا التشخيص لواقع شعر السياب في الربع الاخير من حياته الشعرية ، هو في الواقع ادراك للنتيجة الطبيعة التي تصل بالانسان ، الذي ولد ومعه عالم يتنفس جراح الحرب ، عالم تضمخه جراحات الجيل ــ الضحية ، .. وتطور وهو يعيش ويعي مفارقات العالـم حتى حاصره الموت تحت وطأة المـرض الشديد ، وحاصرته ظـروف العزلة عن الناس وميادين النشاط والاصـدقاء ، وهـو فـي ذروة توهجه الشعري .

هذا الركام كان أختزاناً لواقع السياب الفني الذي بدأ «مفجوعاً» بشبابه ، يحمل طيبة الارض ونقاوة مياه الشط ، وعصف الـريح ، وارتجاف المجاذيف على صفحة الاديم ، ورعشات السعف في غـابات النخيل ، وكل صور عرس الطبيعة والحياة في خضم فورات الالم .. وحالة المأساة ، والنضال ، والتناقضات الحادة في مجتمعنا العراقي .

---

(٥) ملف « مجلة الاذاعة والتلفزيون » الذي اعده ماجد السامرائي ، وصدر بمناسبة انعقاد المؤتمر السابع للادباء العرب ومهرجان الشعر التاسع في بغداد من ١٩ ــ ٢٧ نيسان ١٩٦٩ .

السياب كان يتوق في مراهقته وفي سفرة الالم المضنية الطويلة الى الامساك بالعالم بين يديه ، يشد نفســه الـى خيـوط القضيــة فتفلــت منــه ، أو يفلت منهــا ، ثــم يعــود اليهــا ، وهكذا .. منطلقــاً مــن وطنــه ، لامته ، للانسانية ، فنجده يسهم عام ١٩٥٦ بالتوقيع على عريضة احتجاج انتصارا لثورة الجــزائر ، ويحضر موءتمر الادباء في بلودان ، ويرشح بذات السنة للعمل في اللجنة الوطنية للادباء الثوريين المنبثقة عن جبهــة الاتحاد الوطنــي فــي العــراق .

ويستمر نضاله حتى انبثاق ثورة الرابع عشر من تموز عام ١٩٥٨ ، اذ ذاك ، تتعمق خلافاته ــ التي بدأت قبــل الثــورة ــ حتى وافاه الاجل في مســاء ٢٤ كانون الاول ١٩٦٤ فــي المستشفى الاميري بالكويت ، بعد ان ترك وراءه تراثاً شعرياً تستقطبه دواوينه المنشورة: «ازهار ذابلة» و «اساطير» و «انشودة المطر» و «المعبــد الغريق» و «شناشيل ابنة الجلبي» و «منزل الاقنان» ثم «اقبال»[٦] .

اذن .. هل كان منشأ الرفض الثوري عند السياب هو السياسة وحدها؟ ام الحب ايضاً بل هل كان الحب ، قبل السياسة ، الافــراد قبــل الجماعات ؟ هذا السوءال يطرح نفسه بالحاح خاصــة لمن يعــرف

---

(٦) اصدرت وزارة الاعلام العراقية ديوانا ــ جديدا ــ ضم قصــائد غير منشورة للشاعر بعنوان « قيثارة الريح » وذلك بمناســبة احتفالالها بالذكرى السادســة لوفاته .. من ثم اصدرت لــه « اعاصير » باشراف عبد الجبار العاشور . كما صدرت لــه في بيروت عام ٧٤ مجموعة « البواكير » وهي من شعره القديم ..

السياب جيدا ، فلقد كان لتكوين السياب الجسدي ومواقف معينة في حياته ، الاثر العميق في نفسه ، اذ ود لو تحبه امرأة ، امرأة واحدة كما يريد ، هو الذي احب العالم ، وأحب شاعرة ما ، فلم تحبـــه ، واحب غيرها وغيرها .. حتى بات يشك في حب زوجته له ، ويعتبره عطفاً ، أو لعله الاشفاق عليه :

« وما من عادتي نكران ماضي الذي كانا

ولكن .. كل من احببت قبلك ما احبوني

ولا عطفوا علي .. عشقت سبعاً كن احيانا

ترف شعورهن علي ، تحملني الى الصين »

وفي قصيدة «أحبيني» هذه ، ينتقل الشاعر لتصوير حبيبـــاته ، فواحدة باعته «بسأفون لأجل المال» و «تلك لانها في العمـــر اكبر» و«تلك عافته الى قصر وسيارة» و«تلك وزوجها عبدا مظاهر» و«تلك شاعرته التي كانت له الدنيا وما فيها .. وآخرهن : »

« اه .. زوجتي .. قدري .. اكان الداء

ليقعدني كاني ميت سكران لولاها

وهاانا .. كل من احببت قبلك ما احبوني

وانت ؟

لعـــله الاشفاق !! »

وهذه الظاهرة لازمت بدراً منذ باكورة نتاجه الشعري ، أذ أن اخفاقه في ان ينال حب واحدة من النساء له ، لا لشـــعره وحـــده ،

تجسد حتى في حسده لديوان شعره «اساطير» :

« يا ليتني اصبحــت ديوانـــي

لامــر من صـــدر الى ثان

قد بت من حســـد اقول لــه

يا ليت مــن تهـــواك تهواني

الك الكـوءوس ولي ثمـــالتهـــا

ولك الخـــلود وانني فــان »

وهكذا نجد ان عقدة السياب في فشله بالحب جاءت من الافراد، وجعلته يصطدم حتى بالفئات السياسية التى انتمى اليها . فقد كــان يبحث عن نقاء خاص ومزاج اخص يعامل بهما في العلاقات اليومية. وكانت هـــذه المسائل اقوى تأثيرا عليـــه من الضوابط والتكتيكات السياسية . وهذه العقدة هي اعمق ما اغنى حسه وأرهفه ، وعمقت روءاه ومعاناته ، وجعلته يثابر البحث والتقصي عنالتعويض الانساني، والبديل الذي يحقق تطلعاته وطموحه ، وعبر سفره بين النـــاس والفئات والمعتقدات واسرة المرض والازمان ، عاد من جديد الـــى بيته ، ففي زوجته وجد الانثى التي تأخذ وتعطي « وهو ازاءها يحس ان له وطناً ، حين يحس ان له بيتاً وحباً .»

وحنين بدر الى وطنه كبير ، حتى حين كان داخل الوطن ! فكيف وهو في لندن والكويت ـــ مثلاً ـــ ؟ لقد كان يحس من خلال حروف عربية تنبض بها رسائل زوجته له ، ان هـــذه الحروف هي المصبـــاح

الوحيد الذي يضيء له العالم من خلال ليل المرض والعزاء في لندن .

وفي قصيدة : « في انتظار رسالة» نلاحظ تزاحم تلك الصور، بعرس من الانغام وهو فيها يبث حتى حاجته البيولوجية الى زوجته:

« وكان جسمك زورق الحب المحمل بالطيوب

والدفء .. »

فالدفء هو العنصر الذي افتقده السياب ، عبر ترحاله الطويل، على قطار الالم والحزن والموت ، ومن هنا كان يسعى لتحقيقة حسياً في الجسد وفي الانثى في تطابق موضوعي بالصور ، الى الوطن الاعم والاكبر :

« أواه ، ما احلاك نام النور فيك ونمت فيه

والليل ماء والنباح ..

مثل الحصى ينداح فيه ، وانت اول وارديه »

حتى يقول :

« هو الصيف يلثم شط العرب

بغيماته ، ذاب فيها القمر

وتوشك تسبح بيض النجوم لولا برودة ماء النهر

وهف شراع لاضلاعه في الهواء اصطفاق

وغنى مغن وراء النخيــل

يغمغم : « يا ليــل طال السهر

وطال الفراق ! »

وهذا التكثيف الرائع للتطلع النقي ، ولأنهمار المطر ، ليس من زاوية النفع الفردي الخاص ، بل من زاوية «قلوب العراق» كلها ، يعطي عنصر الايجاب في تطلعات بدر ، حتى وهو على فراش الموت ، بالحياة التي يحلم بأنهمار المطر ، وهو هنا يعود الى صفاء « انشودة المطر» فالمطر يظل عند السياب معنىً للتطلع ورمز الاماني والربيع والامل والعطاء والمستقبل الذي يتمنى السياب للعراق ، فالمطــــر عنده يتخذ دلالة قوية وبعداً أقوى في انفتاحه على المستقبل المنشود الذي يرى السياب في الحياة الفضلى ، والتي تحقق له ولغيره مــن المبدعين الوصول الى حالة الرشد ..

السياب هنا . تعمق منى «الجوهر والظاهرة» أيضاً ، فــي دلالات الاشياء المادية وانعكاسها على الوضع النفســي والدينــي للمجتمع . ولأن السياب ابن الريف فقد غنى المطر وناشده ، وهــو على فراش المرض بلندن . فالسياب كلما حاقت به المصائب تطلع الى «المطر» يناشده الانهمار . ولا غرابة في ذلك فكل اهل الريف فــي العراق ، ومنذ عصور قديمة ينظرون للمطر نظره التقديس ، فهــم يعدون له العدة ويخططون ــ على ضوء نزوله ــ مستقبلهم ، وبعضهم راح يكرس له الطقوس والاحتفالات الدينية والاعياد الخاصة ، فالمطر هو الخلاص ، وعند السياب يشكل نفس المعنــى . لــذا يخــرج الصوت حاراً :

« كان جميــع قلوب العــراق
تنــادي تريد انهمار المطـــر »

اذن .. لقد احب السياب وطنه وتمنى له الخير العميق دومـاً، واحب السياب نفسه وتمنى لو يُحب دوماً وكم ترجع صدى حبه من خلال قصائده . وهو يجمع ــ على سبيل المثال ــ في ديوانه «المعبد الغريق» ــ وحده ــ اغلب الصور عن حبه لمدينته البصرة ، وكـأنه يطالب الآخرين ان يمنحوها محض حبهم ، وعبرهـا يسنحونـــه الحب ذاته ، فقد كان في تلكم الفترة (١٩٦٢ ــ حين صدر الديوان) وبعدها ، في البصرة «غريباً» ايضاً . بعيداً عن الوظيفة بسبب المرض تارة . وبسبب السياسة تارة اخرى ، وحين عمل في مصلحة الموانيء العراقية ، ظل تنقله محدودا بين البيت والدائرة من ناحيــة اخرى ، والسياب يوءكد ذلك بنفسه في رسالة بعثها من (المعقل) منطقـــة الموانىء في ٢٤ــ١٠ــ٦٣ الى «أمال ونعوس» جاء فيها :

« اكثر ما يضايقني في مرضي انه صيرني رهـــين محبس البيت لا اغادره الا بعد عودتي اليه من الدائرة القريبة كـــل القرب من داري والمجهزة بسيارات تنقل موظفيها . واذا كان الامر كذلك فمن اين تاتي التجارب لكتابة قصائد جديدة ؟ »

والحق ان السياب حتى قبل هذه الفترة كان يعاني من الناس والعزلة وفي (مطعم حداد) في البصرة . كان جالسا مرة يحتسي الشاي وعلى طاولته بضعة كتب انجليزية لأليوت وغيره ، وقصاصات ورق ظهرت حواشيها من داخل هــذه الكتب ، ســئل السيــاب : كيف حال الشعر ؟

اجاب : كما ترى .. انني متقطـع الانفـاس أحس بالاختناق وبالضيق ولم تتوافر لي الفرصة لاتمام قصائدي .

وقلب القصاصات . كـانت بدايات « المعبد الغريق » وقصائد اخرى قال عنها :

ــ بدأت ببعضها منذ اشهر ولم انته منها ، مشكلتي انني أبدأ بالقصيدة ولا انتهي منها . كان السياب في تلكم الايام وتلكم المرحلة أحوج ما يكون الى صديق يلازمه . دخلت مرة مقر جريدة «نـداء الاهالي» ــ مقر الحزب الوطني الديمقراطي في البصرة ــ انذاك . فكان السياب يتحدث بألم وحدة ضد فئة سياسية معينة وبعد نقـاش طويل هدأت ثائرته اذ كان يحمل ألماً متراكماً وعنيفـاً مـن بعض التسلطات . وتحضرني العديد من المواقف التي اثرت فيه ، ليس هنا مجال ذكرها .. حتى وصلت الحال بالسياب الى كتابة مذكراتـه الشـخصية !! .

وأرهقت الايام صحة السياب ، وارهقته الظروف ، كذلـك الناس ، فداهمه المرض ، دون رحمة . وكان قد سافر الى لبنـان ترافقه عقيلته للمعالجة فأنفق المنحة التي استحصلها له لفيف من ادباء بيروت ، كما انفق المنحة التي اعطته اياها الحكومة العراقية ورئيس وزرائها آنذاك ، بعدها سافر الى روما ليمثل مجلة شعر عام ١٩٦١ في موءتمر الادب العربي هناك ، ومن ثم ليتم علاجه في لندن ..

واستمرت به الحال ، هكذا حتى عام ٦٢ و ٦٣ حيث عاد ليرقد في مستشفى الموانيء ويغادر بعدها الى المستشفى الاميري فـي

الكويت •• وفي بهجة الاحتفالات بعيد الميلاد المجيد ، هز المحـافل الادبية نبأ وفاة السياب ، الـذي كان قـد تنبأ نهايته فسجل فـي ديوانه «المعبد الغريق» «الوصية» وهي حس انسان يعاني من مرض جسده وجسد مجتمعه، ومعانه كتبها لزوجته ولطفله الصارخ في رقاده «ابي» ، لكنه كتبها في الواقع تجسيداً لسفرة الحياة في المـوت احس نهايتها :

« لو ان عوليس وقد عاد الى دياره
صاحت به الالهـة الحاقدة المدمر ه
ان ينشر الشراع ، أن يضل في بحاره
دون يقين ان يعود فى غد لداره
ما خضه النذير والهواجس »

السياب هنا يتعمق في الرمز ليعبر من خلاله عن نفسه تاريخياً فيمثل نفسه «عوليس» وهو يعود لداره متحدياً رغبة «الآلهة» التي تريد له الاستيطان في الخارج ، ومن خلال هذه المعادلة الشعريـة التي يطرحها السياب ، نجده يضع في اذهاننا بديلاً عن الصراع بينه وبين قوى المرض ، وعوامل الوجود والوضع القائم ، والعودة الـى الاهل والاصدقاء والدار ، اي العودة لقضيته السياسية ووطنـه وشعبه وأمته •• ولكنه حتى في الوصية «يخاف من ضبابة صفراء» هي رؤى الموت التي تجسدت له بوضوح يوماً بعد يوم ، هـذه الرؤى هي الخوف من ظلام المستقبل ، والشاعر انسان أحب الحياة وغناها ، لذا نجده يطرح كل جذور خوفه وقلقه :

« واخاف ان ازلق في غيبوبة التخدير
الى بحار ما لها من مرسى
وما استطاع سندباد حين أمسى
فيهن ان يعـــود
للعود والشراب والزهور »

وحين يقف نداؤه لزوجتـــه لتكون لأبنــه أمـاً وابـاً يقطـع صوته الحار :

و « ارحمي نحيبــــه
وعلميه ان يذبل القلب لليتيم والفقير
وعلميـــــه .. »

وهنا يداهم الموت السياب ، حتى وهو يتلو «الوصية» فيصور لحظاته الاخيرة .

« .. ظلمة النعـــاس
أهدابها تمس من عيوني الغريبة
في البلد الغريب في سريري
فترفع اللهيب عن ضميري
لا تحزني ان مت اي باس
ان يحطم النعاس ويبقى لحنه حتى غدى ؟
لا تبعـــــدي
لا تبعـــــدي
لا .. »

ويصمت السياب ..

لكن صوته الحار سيظل قويا ومؤثرا في الاجيال وفي الزمن الآتي ، وان تحطم الناي ، لكن اللحن سيظل يترجع في الغد وعبـر كل النفوس .

ب - اللون في تشكيل قصائد السياب

— ١ —

في الادب ، كما في الفن ، يحتاج المبدع ، لكي يعطي أثــره الفني قيما جمالية خلاقة وموءثرة ، الى حواس مثقفــة ، فالحواس المثقفة تتفاعل ضمن عملية خلق وبناء العمل الفني تفاعلاً تاماً مــع المكتسبات التقنية ، وكشوفات الفن الحديث ، ونشاطية الفنـــان وممارساته الاجتماعية ، لذا فأن «العنصر الدائم في البشرية ــ يقول هربرت ريد ــ الذى يتجاوب مع عنصر الشكل فى الفن هو حساسية الانسان الاجمالية ، انها الحساسية الثابتة .. أما الشيء المتغيــر

فهو الفهم الذى يقيسه الانسان عن طريق تجريده لانطباعاته الحسية ، ولحياته العقلية .. واننا لندين لهذين العاملين بالعنصر المتغير فــي الفن ، وهو ما يمكن ان نسـميه التعبير .. »

ولقد اجمع النقاد على ان ابرز ملامح التجديد لدى الشاعر بدر شاكر السياب هو اعتماده «التعبير بالصور» في البنية الجمالية لمعمار قصائده وتشـكيلها العام .. وهذا (التعبير) يستوي عنــد الســياب ويستقر في خاصيتين اساسيتين :

الخاصـية الاولى : التلوين فى التشـكيل الحسي الذي يتجسد فــي الصورالمرئية وعبر طرح مباشر للقيم اللونية بمسمياتها: حمراء او صفراء .. الخ .

الخاصـية الثانية : التلوين فى التشـكيل المركب والذى يتجسد فــى اللون العام الذي يعطيه كــامل التركيب العضوي لبنية المقطع الشعري . وهذا يتضح باللون المشع من مجمل تركيب الصورة ، لا من التسمية المباشرة وهذا العطاء اللوني في قصائد السـياب ينســحب على مساحة اجتماعية وسياسية بل الارضية الغنائية التى تتجلى فى وجدانيات وتموزيات وجيكوريات الشاعر .. وفي القصائد الملحمية تنعكس القيســة اللونية والتشـكيلية عند السياب ضمن نسيج شعري متكامل ومنفرد ويكاد يصل السياب فى «شناشيل ابنةالجلبي» وقبلها «انشودةالمطر ــخاصةــ الدرجة

الانطباعية الحادة اللون فى (التعبير) ، وهو يذكرني
هنا بمقطع من رسالة لفان كوخ يقول فيها :

«عندما أصور الشمس أريد ان اشعر بها وهي تدور في فلكها، تخرج النور والحرارة في موجات قوية هائلة ، وعندما اصور حقل القمح اريد ان يشعر الناس ان الجوهر داخل السنبلة يندفع في نهاية نضجها وتفجيرها وتدفقها •• وعندما اصور التفاحة اريد ان يشعر الناس ان عصير هذه التفاحة يندفع خارج قشرتها وان البذور فـي جوفها تسعى وتكد لاجل اخصابها • »

لذا فشاعرية السياب تتفجر في اللحظة الاتقادية تفجراً حـاراً محموماً ، وكأن حمى مستعرة تشتعل داخل الشاعر وهو يكتـــب قصائده •• بالضبط كحالة (فان كوخ) التي يسمونها (الجنون) ،. لكنها ــ بأعتقادي ــ (حمى العبقرية) ان صح التعبير ، والتي تعطي الصدق والاصالة والحرارة في التعبير عـن الحقيقـة المرئيـة ، أو المسموعة ، الكامنة في اللوحـة ، انهـا نفس حمى العبقرية التـي دفعت السياب لاعطاء الوانه النابضة بالثورة لحد الاختناق •

ــ ٢ ــ

ان السياب الذي ولد وسط غيبة الالوان بل داخل «خطيئتها» تطلع الى السماء وهو يدعونا ان تنث قوس قزح من الافراح ، تلون اعماق الكائنات . وتغسل عن وجه الوطن كل غضونه ، وتتسع لتملأ الصحراء بالعشب والبريق ، ان المنى الخضر كانت تعرس في خيـال وذهن السياب . لذا لم يكن عجباً ، ولا موضع اندهاش ان يصطاد

الشاعر احلى صوره الملونة بتلقائية وبمقدرة وتمكن فريدين ، فهو ابن البصرة ، الخصب والانهار وغابات النخيل ، والاشرعة والنوارس وعثوق الرطب ، كل الالوان الحارة التي تمتد من عمق غابات النخيل الى الصحراء ، ثم الى البحر والملح ، والترحال ، عالــم الثغــر بكل ما فيه من ابتسامات وخجل وريفية وبساطة ، وبكل ما فيه من حركــة دؤوب : سفائن ، سكك ونفط •• غمرت ذهــن الســياب بالالوان بحرارتها الصيفية العارية ، وبدفئها وتوهجها ، وبحزنهــا الشــتائي العميق ايضاً • !

هذه المساحة اللونية ، تحرك عليها السياب ، الى جانب مساحة اللون السياسي التي تأتي هي الاخرى لتتسع ، تصطدم ، تتكسر على ضفاف الشاعر ، كموجة من موجات الشط الذي أحبه وغناه • (ثم تعود الموجه) حين يربض المرض بلونه الداكن العنيد و(بظلمته الصفراء) ليحاصر الشاعر ويقضي عليه •• وبذلك يظل اللون شاهدا خطيرا على طبيعة الانسان ، ومزاجه ، سلوكه ، تأثيرات الواقــع الحيــاتي والعصري عليه كشاعر ، وبالدلالة اللونية يمكن معرفة السياب غاضبا أو فرحا ، حزينا متشائما ، او متألما حد الثورة •

عاش السياب ومات وهو يحمل في اعماقه الطفل ــ بكل تلقائيته وانفعالاته وبراءته ، لذا فقد كان اللون ذا تأثير كبير على وضعـــه النفسي ومن خلال اللون في قصائد السياب يمكن للباحث ان يتعرف على خارطة الوضع النفسي لهذا الشاعر في ازمنته المتداخلة والمتصالبة أقول ازمنته لان اللون السياسي الذي تغير عند السياب حمله زمنــا

معينا ، والقاه على كاهله ليرتدي لونا آخر وهكذا ..

وهكذا ، نعم ، كان السياب ابناً لتقلبات العـراق السياسية واضطراباته المعتقة ، والتي أكتوى بنارها كل المثقفين الملتزمين علـى اختلاف مناهجهم الفكرية ومواقفهم السياسية وأبعادهم الالتزامية .

وفي علم الحياة يكون اللـون ذا دلالـة أيضـا ، بيولوجيا ، وفيسولوجيا ، ويقوم الصراع في العالم بين الملـونين ــ كقـوى مضطهده (بالفتح)وبين الامبرياليين ــ كقوى مضطهدة ــ (بالكسر) ــ الامر الذي ينسحب ليس من قارة لقارة ، حسب ، بل وعلى كل فرد سياسيا واجتماعيا وجنسيا .

والسياب احب (اسيا) الشناشيل لانها سمراء ، وقد يكون أحب (لبيبة) وغيرها من النساء ، لصفة لونية معينة ، فالسياب جنسـي ، وسياسته اللونية اعتمدت هذا الجانب من العلاقة الحسية بالاشياء..

اذن فبحث اللون يتشعب في تشكيل قصائد السياب ، وفـي لوحة حياته الاليفة الصاخبة الشقية ! .

ــ ٣ ــ

السياب عبر ثقافتـه الواسـعة ، شعرياً ، عبر رؤاه المكتسبة من التراث والطبيعة والحياة والمجتمع ، كان يجيد التعبير بالصـورة الملونة اجادته العروض واللغة .

انه يقول للأشياء بأنها مشرقة ، ذهبية او فضية ، دون ان يأتي على ذكر الذهب والفضة ، انه يطرح معادله الشعوري ازاء الحـاة النابضة فيها ، ازاء الكون والظاهرات والعلائق الانتاجية ومن خلال

الصورة الشعرية البراقة ..

في «شناشيل ابنة الجلبي» ــ مثلاً ــ صور لونية وشعورية زاخرة بالموسيقى ، ومن صوره الشعورية التي تتجلى عبر الشـــكل المركب واللون المشـــع مـــن مجمل البنـــاء العضوي للمقطـــع ، او للقصيدة قوله :

« واذكر من شتاء القرية (النضاح) فيه النور (٧)
من خلل السحاب كأنــه النغم .. »

يبلور ــ هنا ــ اشراق شتاء القرية ، مـــع اشـــراق الذاكـــرة بموسيقى الحياة وموسيقى الشعر ويمنحنا شفافية غنائية وتفاؤلاً عاليا ، ضمن الصورة ، .. انه لم يقل لنا ــ مباشرة ــ ان شتاء القرية ذو لون ابيض او ذهبي، بل اعطانا شكل الاشراق (النضاح فيه النور) عبر التركيب العضوي لمجمل تفاصيل وجزئيات الصورة الشعرية.. أما ديناميكية اللون فقد حققت ايقاعا خاصا كذلك :

« تسرب من ثقوب المعزف ــ ارتعشت له (الظلم)
وقد غنى صباحا قبل فيم اعد ؟ طفلا كنت ابتسم
(لليلي) أو (نهاري) أثقلت اغصانه النشوى عيون الحور»

اما الصورة الحسية التي يمنحنا فيها دلالـــة اللـــون بالتسمية المباشرة ، فهي تتجلى في اشعال ومض البرق لذرى السعف فيحيلهـــا (زرقاء) او (خضراء) ، ثم حين يضحك النهر تكلله الفقائع وقد عـــاد (أخضر) أو (أسمر) :

« وأرعدت السماء فرن قاع النهر وارتعشت ذرى السعف

---

(٧) الاقواس من وضعي تأكيداً على الطبيعة اللونية التي تعطيها الكلمة شكلا ومضمونا (المؤلف) .

واشعاهن ومض البرق (ازرق) ثم (اخضر) ثم تنطفيء..
وفتحت السماء لغيثها المدرار بابا بعد باب عاد منــه النهــر
(يضحك) وهو ممتليء
تكلله الفقائع ، عاد(اخضر)عاد (اسمر) غص بالانغام واللهف))

هذا التداخل اللوني الممتزج مع موسيقى الصورة ، وعطاءاتهـــا ، يشع دوما في كل قصائد السياب ،واحيانا يعطينا الســياب تشكيلات لونية ذات نســيج خاص ومتقن ،تتضمن الخاصيتين :

((و (أبرقت) السماء .. فلاح حيث تعرج النهر
وطاف معاقا من دون آس يلثم الماءا
شناشيل ابنة الجلبي (نور) حوله (الزهر)
(عقود ندى من اللباب تسطع منه ((بيضاءا)) ..)
واسية الجميلة (كحل) الاحداق منها (الوجــد) و (السهر)))

فبريق السماء هنا ، منحنا دلالة لونية والزهر الذي (نور) حول الشناشيل منحنا دلالة لونية أيضا ، ثم يفض السياب هاتين الدلالتين بعقود الندى من اللباب ، ويطور اللون حد سطوع العقود (بيضاء)، حيث تكون الدلالة اللونية بالتسمية ، مباشرة في الاخر ، ثم يستكمل تلوين الصورة بلون شعوري متدفق من الداخل ليمتزج باللون الحسي البصري في الخارج ، ويشكلان وحدة لونية متكاملة في احــداق آســية الجميلــة التــي (كحلهــا) الوجــد والســهر ، اذ ان الوجــد والســهر ، هنــا ، منحــا أحــداق آســية الجميلة لــون الحــزن الــكحلي ! ثــم لا يكتفــي الســياب بهــذا

القدر من تشكيل قصيدته، بل يغرقنا بأيقاع ضمن تناول فولوكلوري، تتصاعد فيه غنائية القصيدة اللفظية ، مع غنائية محتواها ، داخلها،.. ثم تمتزج مع ايقاع المطر وغناء الاطفال لتنتهي الى التعبير اللونــي والمادي المكثف ، حيث يبلغ المقطع ذروة التناغم والايقاع والانــسجام اللوني والشعوري والغنائي ..

يا مطراً يا (حلبي)
عبرْ بنــات الجلبي
يا مطراً يا (شــاشــا)
عبرْ بنات الباشــا
يا مطراً من (ذهب)

والدلالة المزدوجة : اللونية والمادية ، في الكلمة (ذهب) غنيــة بالموحيات ، فالى جانب لون الذهب الذي تشع به قطرات المطــر عبر هطولها داخل خيوط الشمس ، يعطينا السياب لهذا المطر معناه الآخر: كمعطي ثر ، يمنح الناس الثراء والاكتفاء ، الخير .. فالمطر هنا مــن (ذهب) وهو أثرى من المطر الاعتيادي ! فهو يحمل للارض الكثير من العطاء لمواسمهم ، ومن بعد ، لكل حضارية وجودهم .

وهذه القدرة الخارقة لدى السياب تمتع بها من قبل (ابو تمام) والشعراء الانطباعيون، كما تمتع بها فنيا الرسام فان كوخ ــ مثلاً ــ:

« وطوفت المعابر من جذوع النخل في الامطــار
كفرقى من سفينة سندباد (كقصة خضراء) .

والقصة الخضراء ، هنا الى جانب دلالتها اللونية المباشرة تحمل دلالتها المعنوية، والشعورية المشرقة.. اذ كيف تكون القصة الخضراء، لابد انها طرية في ذاكرة الاطفــال ، حين تقف فــي ذروة التشويق،

يستمر الراوي ، بعد يوم او ليلة ، فـــي تكملتها •• كما فعل (حمد الناطور) اذ :

رجاهـا وخـــلاها
الى (الغـد) أحمد الناطور وهو يدير في الغرفه
كوءوس الشاي يلمس بندقيته ويسعل ثم يعبر طرفه الشرفه
ويخترق الظـلام »

وهكذا نجد ان في قصيدة (شناشيل أبنة الجلبي) وحدها كل هذا العطاء اللوني الثر . فكيف اذا أتينا على شعر السياب كله ؟• انها لوحة ذات أزمنة ثرية العطاء ، ثرية الالوان •• تحمل الى جانب رومانسيتها ، واقعية ثورية متصاعـدة مع مـد الجماهير العربيـة . الواسعة . حتى اللون كان يناضل عند السياب ، على جبهات مختلفة نفسية وأجتماعية وسياسية وحضارية •• والادلة كثيرة لمن يريـــد مراجعة كل ما أنتجه السياب بتأنٍ وتأمل ••

— ٤ —

الى جانب الاشراق اللوني الاخاذ ، ذي الطبيعة المتفائلة فـي تشكيل قصائد السياب ثمة ظلام الالوان وعتمتها التي تكتسب عمقاً خاصا في مرض وعزلة واغتراب الشاعر ، فنحن نراه فـي لنـــدن مساء ٢٧ـ٢ـ٦٣ يكتب (في الليل) قائلاً :

الغرفة موصدة البـــاب
والصمت عميـــق
وستائر شباكي مرخاة
رب طريق
يتنصت لي ، يترصد بي خلف الشباك ، واثوابي

كمفزع بستان (سود) ..

ونحن نعلم ان ملابس المرضى (بيضاء) فـي الغـالب . فَلِمَ اعطانا السياب التضاد اللوني في (الاسود) كثياب مفزع البستان أو «ناطور الخضرة» كما يسمى في جنوب العراق .

انه الموت الذي يقترب من الشاعر، انه حالة «البلد الذي أحب» وحالة الاغتراب الحاد عنده ، اذ أن اثوابه السود :

اعطاها الباب الموصود
نفسا ، ذر بها حسا فتكاد تفيق
من ذاك الموت ، وتهمس بي ، والصمت عميق :
(لم يبق صـــديق
ليزورك في الليل الكابي
والغرفة موصدة البـــاب)

كانت الحالة المرضية تدفع السياب للبحث عن الامل . فـــي رسالة من زوجته، في زيارة صديق، في الشفاء ، في المطر .. في أي شيء يشرق في الحياة ويضيء له جانباً من تلك الظلمة الحالكة ، لــذا نرى الصراع حادا وقائما بين الالوان والاحاسيس والصور المشرقــة وبين نقيضها اللون الداكن : نفسيا وحسيا وبصريا . لذا فالشاعر يلجأ للذكرى ، ليفتح من خلالها ، ومن خلال استرجاعها نافذة أمــل اخضر او ان يجد فيها السلوى والعزاء ..

وفي قصيدته (في انتظار رســالة) التي كتبهــا بلنــدن فــي ٩ــ٣ــ١٩٦٣ نراه يستذكر ويستعيد كل غنائية البصرة :

(هو الصيف يلثم شط العـرب
بغيماته ذاب فيهـــا القمر
وتوشك تسبح (بيض) النجوم لولا برودة ماء النهر ..)

فبهذه الغنائية المتشكلة لونياً ، يمنحنا السياب لون الغيم الذي ذاب فيه القمر ، دون ان يقول لنا ان هذا اللون كان فضيا .. ثم يركز على بياض النجوم ابان وشوكها على السباحة فى الشط « لولا برودة ماء النهر» .

اذن فالظلام والنور يكتسبان ألوان عدة في شعر السياب الى جانب مدلولات الموت والحياة والفناء والفداء ، .. الخ .. فهو لا يتوانى من تسمية ظلمة الموت والمرض بالظلمة (الصفراء) كما في قصيدة (الباب تقرعه الرياح) وهذه (الظلمة الصفراء) كأنها (غسق البحار) ! ــ من وجهة نظره ــ وعبر ذكرى امه المتوفاة ، أي فى حالة تذكر الشاعر ، مأساته بالنسبة اليه :

امــاه .. ليتك لم تغيبي خلف سور من حجار
لا باب فيه لكي ادق ولا نوافذ فى الجدار !
كيف انطلقت على طريق لا يعود السائرون
من (ظلمة صفراء) فيه كأنها غسق البحار ؟ »

وفي باريس لا يختلف التشكيل اللوني لليل السياب الا في الجزئيات المنظورة ، أما في الجزئيات المتمثلة والمستمدة من الذكرى موحياتها وأبعادها ، فتظل هذه الالوان ، كما هي عميقة حارة وذات عريٍ خاص :

« وتركت لي (شفقا) من الزهرات جمعها اناء
كالانجم (الزرقاء) و (الحمراء) فى افق به حلم الصغير
ارجعن لي عمر الطفولة : يا محارا في غدير
تتقارع الاقداح فيه ، ترن اجراس كثار
خوخ واعناب ورمان ــ وتمتلىء الجرار
عند الغروب ، هو الخريف ونحن نسمر حول نار . »

هذه الصورة الملونة الممتزجة بتشكيل خاص من الذكرى والحاضر ، من المباشرة والتداخل اللوني ، كلها تتشكل في اكثر من لوحة من لوحات السياب ذات الغنائية العالية :

موسيقى القصيدة : ذات لون خاص
الصـــور : ذات لون وموحيات عدة
المضمـــون : لدلالاته الحية الملونة

لكن هذه الثلاثية تختفي في شعر السياب ، ويغتني بها الشعر العربي برمته : أن أندماج ألوان وصور الماضي، بالحاضر، بالمستقبل، لدى السياب ، محاولة في خلق التوازن النفسي والانسجام بينه وبين العالم الذي يحيط به متخطيا ـ بذلك ـ فقر الالوان المحدودة وعتمتها التي يطرحها عالم المرض حسياً ونفسياً •

لذا فهو أزاء هذا الاشراق والسطوع في استذكار الماضي يبحث عن البديل ، وهو يرسم بفرشاة مغموسة بعرس الالوان الثائرة والفرحة والحزينة في ذات الوقت •

ـ ٥ ـ

اما اللون السياسي ، لون الواقع الحار ، فقد تجسد لدى السياب في قصائده الطويلة : «بور سعيد» و «حفار القبور» و «المومس العمياء» وغيرها •• وقد برهن على انه رسام واقعي من طراز فريد وهو هنا لا يرسم بألوان الذكرى الرومانسية ، بل بألوان الوجود المشتعلة كالحرائق •• انه يحلم ، عبر الثورة ، حلمه الكبيرفي تغيير الارض والعلاقات والانسان •• فهو في قصيدته

«في المغرب العربي» وفي «الى جميلة بوحيرد» و «رسالة من مقبرة» و «قافلة الضياع» و «يوم الطغاة الاخير» ، كذلك في مجمل قصائده الوطنية والقومية التي سجل فيها موقفا من الاحـداث السياسـية والثورية ، التي عصفت بأنظمة حكم ، وغيرت بني اجتماعية ، ولونت واقعنا العربي ، بأفق وأمل الانتصار الحتمي نراه حـادا ؛ حـدة الاحداث ، وحدة الوانها الصارخة والمؤثرة :

« حديـــد .. حديد
واقدامهـا العـارية
وخفق (الفوانيس) في المنجم
واعماقه الرطبة (الداجيـة)
كظل الردى ـ فاغرات الفم
كبئر من (الظلمة) الطاميـة .. »

هذا المقطع من «الاسلحة والاطفال» حاد الالوان بعتمة قويـة رغم أن السياب شكل هنا الوانه عبرمعناها، لا عبر تسميتها المباشرة، فقد منحنا جوهر لون الاشياء والظاهرات وحركتها .

أما في قصيدته «الى جميلة بوحيرد» فهو يرسم لنا مسيحاً من نمط عربي جديد ، كما يرسم «الجريكو» و «دافنشي» و «انجلو» و «روفائيل» اشياءهم المقدسة ، ولكن بثورية سياسية خاصـة .. انه يطعم الوانه بموزاييك الثورة ، وقوس قزحها الكبير ؛ وكـأن جميلة هي مسيح الثورة العربية :

« مشبوحة الاطراف فوق الصليب
مشبوحة العينين عبر الظلام
يأتيك من وهران ـ يا للزحام !

حشد مشع بأشتعال المغيب
يأتيك كل الناس ، كل الانام ،
يرجون ، مما تبذلين ، الطعام
والامن والنعماء والعافية
وانت مثل الدوحة العارية .. »

والسياب في الوانه التشكيلية التي يضعها في تركيب لوحاته التصويرية يعتمد اللون الاحمر ومشتقاته كنقيضين للون الســواد والعتمة . انه يضع الثورة في مقابل وكبديل عن ظلام العالم كله ، لذا تكتسب الوانه الحمراء ومشتقاتها ، دلالة الحريق الكبير الذي ينادي به الشاعر لازالة كل مساوىء العالم والانظمــة والتقاليــد ، وتطهير الارض والانسان من ادرانها :

واذ يستفيء المـدى بالحريق
فينهد سجن ويجلى طريق
ويذكي باطيافه الدافئـــة
محياك باللهفة الهانئــة ؟
تقولين : « عند ابتداء الطريق
ونحن الذين اعتصرنا الحياة :
من الصخر تدمى عليه الجبــاه
ويمتص ري الشفاه ،
من الموت في موحشات السجون ،
من البوءس ، من خاويات البطون
لاجيالها الاتيــة

اذن ماذا يحقق السياب ، بعد هذا الزخم اللوني الثائر والمتضاد؟ انه يتطلع بعيون مثقفــة لأفق الانتصار المحتم ، رغم دكنة الظــلام والدخـــــان :ــ

« لنـــا الكوكب الطالـــع
وصبح الغد الساطع
واصاله الزاهيـــة ! .. »

لذا «فيوم الطغاة الاخير» آت ، عبر اغنيـــة التأثر العـــربي من تونس لرفيقته ، وعبر كل حرائق وثوار العالم ، والدماء تنز من الجباه لتنير العتمة ، حتى في طيف المقابر ، لكنه يتألم كشاعر وكأنســـان ، ويصل به الالم حد التشاؤم وحد تصويره النور «دجىً دون نور» كما في «رسالة من مقبرة» :

« النور من طين هنـــا او زجاج
قفــــل على باب سور
الثور في قبري دجى دون نور »

لذا فأن دلالة اللون في تشكيل قصائد السياب تحمل معهـــا ليس الحلم فقط ، ولا الحزن ، ظلام الواقع ، حسب بل ورؤى الثورة والتغيير، رؤى الانسان الجديد الذي يريد ويرغب ويطمح ويعمل، ويحب ويناضل ويموت .. لكن الحضارة المزيفة ، تحاول ان توقعه في اسر المستشفيات ، وبالمقابل فهو يظل يحمل رؤى الرجل الـــذي أحب جيكور وأمه وجدته وشعبه وأمتهوالانسانية ، وغناها فترة من الزمن ، كما أحب الوطن والقضية والانتماء وغناهم فترة من الزمن .

— ٦ —

ويهطل المطر .. عبر الوان السياب الثرية ، فيحمل الشاعـــر فرشاته المنغمسة بالضياء والالم وزعفران المرض ، وينادي العالـــم،

كما أحب المطر وغناه :

« مطـــر .. مطـــر .. مطـــر ..
في كل قطرة من المطـــر
(حمراء) او (صفراء) من اجنة الزهر
وكل دمعـــة من الجياع والعراة
وكل قطرة تراق من دم العبيـــد
فهي ابتسام في انتظار بلسم جديد
او حلمة توردت على فم الوليـــد
في عالم الغد الفتي واهب الحياة
ويهطل المطـــر ..

ويظل السياب يتطلع الى الالوان المتلة بالثورة والامل والالم والتضحيات ، لا على اساس ان هذه الالوان هي تطريز خاص ووضع ترفيهي يوءطر به قصائده ؛ بل لأنها تنبع من اعماق العمـــل الفني ، وتشـــكل جزءاً عضوياً أصيلاً من مادة بناء القصيدة .

ان اللون عنـــد السياب لا يشـــل ديكورا يمكن تبـــديله او الاستغناء عنه . ان اللون يدخل عند السياب ضمن معمار القصيـــدة ليتشـــكل في نسيج خاص تتكامل وحدته ؛ وتتناغم في أداء فريد يميز شخصية السياب الفنية ، وقيمه الجمالية المبدعة .

السياب الذي احب جيكور «خضراء مس الاصيـــل .. ذرى النخل فيها شمس حزينة» وأحب العودة اليها ، ظل يوءرقه المرض حد الاختناق ، والانفصال عن السياسة والقوى التقدمية وهو الفارس الحالم الذي يريد ان يمضي على «جواد الحلم الاشهب» وعبر التلال .

هذا الشاعر لو لم يكن شاعراً رساماً ومغنياً ، من طراز فريد ؛ لأصبح كذلك حتماً . ـ لذا سيظل الشعر العربي الحديث يشع الوان السياب ويطرز بها ظلاله ، ويتعامل مع دلالاتها وموحياتهـا تعاملاً فعالاً من جيل الى جيل .. وسوف لن تنطفىء الوان الشاعر السياب التي تشكلت ليس في قصائده ، حسب ، بل وعبرها في القصيـدة العربية المعاصرة ، ولاجيال قادمة ايضاً .

اشـــارات

لقد اسقط على السياب العديد من الاحكام بعضها اصاب الواقع الشعري والحياتي لبدر ، وبعضها كان مجرد اسقاط ذاتي من قبـل الكاتب على الشاعر .

لقد تحدث العديد من معارف السياب ـ ونشير هنا الى العدد الخاص من مجلة «الكلمة» المكرس للسياب ـ العدد الاول (كانون الثاني ١٩٦٨) السنة الثانية ـ فقد اجاب اربعة اساتذة هم : نجيب المانع وشاذل طاقة وخالد الشواف ومحسود العبطة ، فاعتبر المانـع

السياب (من الشعراء الغريزيين) وتحدث طاقة عن تجـديد السياب الذي بناه (على اسس راسخة من فهم التراث) وتحدث الشواف عن (بدايات بدر الشعرية) واعتبرها (غنائية ، خطابية ، موزونة ، مقفاة) اما محمود العبطة فقد تحدث عن تقصير الشعب والحكومة ـ انذاك ـ ازاء السياب حيا وميتا •

واذا اعتبرنا هذه الاجابات موضوعا واحدا مقسما على اربعة عناوين فرعية ، فسنخرج بنتيجة هي كون ـ الاجابات ـ الموضوع لم تتضمن سوى انطباعات قصيرة تبتعد في جلها عن روح البحث ؛ فالمانع افرغ شعر السياب من محتواه الثوري حين اهتـم بالشكل والتقنية ، وهذا المنهج لا ينطوي ـ في تقديرنا ـ على عفوية في ابعاد الضوء الثوري عن منطقة شعر السياب في ظرف وزمـان معينين ، خاصة في زمن الانتماء للحركة الوطنية في العراق •

لقد ركز نجيب المانع على (الكشف عن عبقرية اللغة على نحـو خلاق) ، عند السياب ، وتصعيدهـا لبلوغ ذروة التكامـل النسبي والوصول بها (درجة) من الوعي الانساني ؛ وليس (اعلى درجـات الوعي الانساني) ـ كما قال المانع ـ لذا فان جدة السياب الشكليـة كانت تخفي بحق «ولاء رائعا للتراث العربي» ؛ ولكن هـذا الولاء لم يتحقق بصورة واضحة عبر مساره الشعري كمواضيع مستلة مـن واقعنا التراثي ومصاغة بشكل حديث وبمضمون معاصر •

اما اجابة الاستاذ شاذل طاقة فقد غلب عليها التعميم والافتقار الى الدقة العلمية في دراسة وتشخيص العوامل التاريخية التي خلقت

تجربة الشعر العربي في الاربعينات وبعدهـا كانت النـاتج الحتمي للانفتاح الانساني الكبير الذي حدث بعد الحرب العالمية الثانية .. (فمن الجائز) ــ يقول الاستاذ طاقـة ــ (ان تمهـد نكسـة ١٩٦٧ وما سبقها ويواكبها من احداث عالمية لمرحلة جديدة من الشعر العربي الحديث اكثر جدية واعمق خطوطا واعنف غضبا وثورة على مخلفات المراحل السابقة) ولكن ليس (من الطبيعي) قطعا ان (تكون اكثـر «التزاماً» بمعناه ــ اي الشعر العربي الحديث ــ العربي ، القومي ، الوجودي ، الشامل) ــ كما اكد الاستاذ طاقة ــ .

اولا ــ لان مرحلة الاربعينات حين دفعت الادب لمرفأ اخضر تتدمـي بتأثير نتائج الحرب العالمية الثانية والنهوض التحرري في العالم والنضال الشعبي الواسع في المنطقة ، وفي العـراق خاصة ، والمواجهة المباشرة ضد الاستعمار والحكومات الملكية العميلة ، اقول اذا كانت تلك المرحلة قد اولدت ادبا نضاليا ، فان مرحلة الستينات تدفع هذا الادب ليحدد معالم مسيرة اوضح ، وبمعنى آخر تدفعه لتحديد موقفه من الاشتراكية باعتبارها السـمة الاساسية لعصرنا ، الضرورة الحتمية لمسارنا التاريخي .. من ثم فهي الحل الاوحد للخلاص من واقع التخلف والسلب والنكسة ، من اجل استرجاع ارضنا العربية المحتلة وتحرير فلسطين : عن طريق التساوق التام في العمل بين المقاومة مـن جهـة وبـين المنظمات الجماهيرية . ومن جهة اخرى بينها وبين انظمة الحكم التي يجب ان تتغير بايجاد البـديل الثوري والحلول محـل

الانظمة الرجعية المتخلفة .

وثانيا ــ ان الاديب العربي اكتسب بُعداً انسانيا منــذ الاربعينيات وهو في تصاعد مستمر اكثر شمولية ، حتى يصل الى مفهوم العربي القومي بدلالته الانسانية التي تتخطى المفاهيم الشوفينية.

وثالثا ــ ان نقطة ضعف السياب لــم تكن (التشبه بالاســطورة اليونانية) ــ كما اراد الاستاذ طاقة ــ بل ان نقطة ضعف بــدر الكبيرة ــ وليست الوحيدة ــ هي التقلب الفكري والسياسي، ومن هنا لم يكتسب الســياب الشمول الفكري الموحــد بكل اعماله الشعرية ، فلسفيا وسياسيا ، بل تكســر عبر مســاره الخاص والقى نفسه على اكثر من ضفة ليستريح من مشــاق الرحلة ، ويعود الى المطر ، كما بدأ ، متطلعا للخير والامــل متشبثا بالحياة الاروع التي يتمنى رغــم عذاباته علــى فراش المرض ومواجهته الموت في كل لحظة ..

اذن فالسياب حقق ــ عبر عذاباته الخاصة ومساره ــ انتقالات عديدة ، كان انضجها واكثرها خصبا وتأثيرا على الشعر العــربي الحديث فترة العشر سنوات (١٩٤٧ ــ ١٩٥٧) كما اشرنا ، والتــي اهمل الاشارة اليها اغلب الذين تحدثوا وكتبوا عن السياب للاسف.. في حين ان هذه الفترة هي العلامة الاكثر اضاءة للسياب شاعرا وانسانا.

ومن تحدثوا عن السياب ، الاستاذ خالد الشواف الذي لــم يوضح لنا علاقة جدلية من خلال بدايات السياب ، اذ بحث العلاقة من الخارج ، من السطح ، عبر ذكريات متداعية لم يوفق في اقناعنــا

عن بدايات السياب في كونها ــ كما قال ــ : (غنائية، تخيلية، عربية، اسلامية ، رومانتيكية) ولم يوفر لنا مثلا واحدا يستعين به للاستشهاد وللتدليل على هذه التحديدات والعلاقة بينها لكي نقتنع بان السياب بدأ «عربيا اســلاميا تخيليا غنــائيا رومانتيكيا» باطـــار الشــعر « الموزون المقفى » •

اما (تقصير الشعب والحكومة ازاء السياب حيا وميتا) فكلمة حق ، مع ان اجابة الاستاذ محمود العبطــة ، اعتمــدت الاسترسال الفضفاض ، وكان من الممكن تثبيت عنصر الطموح عند السياب عبر الشعر والسياسة ، والتحدث عنها كمحور وربطها بظاهرة الموت في الغربة ،تلك الظاهرة العالمية التيارتبطت وترتبط اشد واوثقالارتباط بطبيعة الاوضاع السياسية في هذا الوطن او ذاك ، وطبيعة تركيب نظام السلطة •• الى غير ذلك من اسباب ••

وعموما فان الاجابات الاربع ، وهي نماذج من اجابات عديدة متنوعة ومشابهة ، قيلت عن السياب •• لكنها عموما لم تمنحنا بعدا جديدا عن محتوى السياب شاعرا وانسانا ، او لم تعــالج المحتوى الايديولوجي في شعره ، وهو اهــم ما تضمنه شــعره الى جــانب (التقنية والتجديد في معمار القصيدة وشكلها) ولم يميزوا ما اذا كان محتوى فكر السياب (يختص بعصر معــين ، محتوى منعكس فــي ضمائر الافراد) او اذا كان هذا المحتوى يتعلق (بتكوين نفسي اصيل متفرد بالروح ، ام بالطابع القومي في اطار الاقليم ، والاطار السياسي والاقتصادي لامة من الامم ، ام ان الامر يتعلق بنفسية طبقية مستقلة

عن القومية ام بنفسية فردية انانية ؟؟؟)

اننا حين نتناول اي شاعر ، نرى ضرورة ربط اوثق العلاقــات التي تحيط به من اجــل فهــم المحتــوى التــاريخي والاجتماعي الايديولوجي لآثاره الفنية ، بحيث لا تقتصر ملاحظاتنا على الشــكل دون ان نمضي في التحليل الى ابعد من الملاحظة .

واذا كان السياب قد انصف ــ بعد وفاته ــ وبعد عام ١٩٦٨ بالذات حين اقامت له وزارة الاعلام العراقية مهرجانا خاصا وتمثالا واصدرت له ديواني شعر واستملكت بيته في جيكور لتحويله الــى متحف واقامت له المنظمات الادبية الامسيات المكرسة . وصــدرت المجلات ــ ان لم تكن بكل صفحاتها ، ففي اغلبها ، تتحدث عنه ... اقول ، ان هذا الانصاف قد اتاح مناخا افضل للكتابة عن السياب، فكتب د . علي جواد الطاهر، وزكي الجابر، وعبدالرزاق عبدالواحد، وعبدالجبار البصري . وجبرا ابراهيم جبرا ، وآخرون .. كان اخرهم عبدالجبار عباس فــي كتابه « الســياب » الــذي صدر عن سلسلة «كتاب الجماهير» التي تصدرها وزارة الاعلام العراقية .

الى جانب ما كتب عنه في الخارج ككتاب الدكتور احســان عباس ــ مثلا ــ واذا كان طموحنا ان تكون كتابات اصدقاء السياب عنه انطلاقة نقدية واعية لا مجرد ذكريات عرضية تزول عن الذاكــرة مع الزمن ، فان عنصر الكشف عن تأثير السياب في جيله وفي الاجيال الاخرى، عبر نقد تطبيقي مشير وواضح ، لم يحظ باهتمام كبــير ، الا في كتابات محدودة ، منها ما نشره الشاعر عبدالرزاق عبدالواحد،

ضمن مشروع دراسة عن الشعر العـراقي بتكليف مـن المستشرق الفرنسي جاك بيرك تحت عنوان : «من ظواهر اللغة في شعرنا الحديث، واو السـياب ميسّم بـدر الاكثر وضوحا فـي تركيب قصيـدة الخمسينات(٨) » •

قال عبدالرزاق عبدالواحد :

« قلّ ان يجد الباحث في الشعر العربي قصيدة تسببت فـي نشوء ظاهرة ادبية كالذي فعلته قصيدة «في السوق القديم» للسياب• نشر بدر قصيدته هذه عام ١٩٤٨ ولم يلبث اسلوبها ان انتشر فـي الشعر العراقي انتشار الوباء ، حتى لقد بدا السياب اقـل شـعراء جيله استعمالا لطريقة التعبير التي كان هو صاحبها » •

وعن «واو» السياب يقول عبدالرزاق :

«بالتأكيد ليست» واو العطف «بدعا في اللغة العربية ؛ ولا كان تكرارها مسألة تفرد بها السياب او سبق اليها ، ولكنها الطريقـة التي ادخل بها السياب هذه (الواو) في تكوينه الشعري» •

و «لقد حاول بدر ان يستفيد مـن قابليته التصويرية ضمـن الشكل الشعري الجديد بأن يعيد النظـام اليها ، ومن هنـا برزت (واو العطف) في شعره ضابطا ومنظما لحركة الصور ولاتثيالاتهـا الغزيرة ، فهي تفصل بينها ثم تلمها بتكرار متواتر لتربطها باتثيـال جديد ؛ مسهلة حركته بينها ضمن مناخ القصيدة الواحد ، وربمـا

(٨) جريدة الفكر الجديد العدد ٢٩ في ٧ ـ ١ ـ ١٩٧٣ والعدد ٣٠ في ١٣ كانون الثاني ١٩٧٣ صفحة ثقافة ـ السنة الاولى .. بغداد ..

ضمن اغراضها المتعددة .. »

وطبيعي ان الباحث لشعر بدر يجد هذه الواو في قصائده الكثار، ومنها قصيدته «انشودة المطر» اما عن استعمال هذه الواو في قصيدة السياب « في السوق القديم » فقــد تسببت ــ يقــول عبدالرزاق عبدالواحد ــ في نشــوء ظاهــرة شــعرية ، فقــد التقط الشعراء الشـــباب (واو الســـياب) هـــذه بســـرعة مذهلـــة فأنتشـــرت في شعرهم أنتشارا يلفت النظر حتى اصبحت ميسم بـــدر الاكثـــر وضوحا في بناء القصيدة في فترة الخمسينات .. وانه لينذر حقا ان نجد شاعرا من شعراء هذه الفترة نجا من هذه البصمة في شعره .

يضع عبدالرزاق هامشا يقول فيه :

« لكي اكون اكثر دقة في تحديد هذا التأثير لابد لي ان اشير هنا الى ان اكثر المتأثرين بتركيب السياب هذا كانوا من رعيل الشعراء الذي اعقب السياب » .

لقد كان الرعيل الاول من شعراء الشباب انذاك يضم الى جانب السياب : محمود البريكان ، نازك الملائكة ، اكرم الوتري ، رشيد ياسين ، بلند الحيدري ، حسين مردان ، عبدالوهاب البياتي ، كاظم السماوي ، وشاذل طاقة .. ومعظم هوءلاء كانت سماتهم الشـــعرية اقرب الى الاستقرار .

اما الرعيل الثاني والذي بينه وبين الاول مسافة اربع او خمس سنوات فهو الذي وقع نسبيا تحت تأثير هوءلاء الشعراء والســـياب بصورة خاصة واوضح شعرائه : سعدي يوسف ، شفيق الكمالي،

مظفر النواب ، لميعة عباس عمارة ، كاظم جواد ، علي الحلي ، راضي مهدي السعيد ، محمد النقدي ، موسى النقدي ، صالح جواد طعمة، كاظم التميمي ، زهير احمد القيسي ، عبدالرزاق عبدالواحد) •

يقول عبدالرزاق : « لا اخالني اذهب بعيــدا اذا قلت ان هذه الواو كانت مشنقة لمجمل التكوين الشعري لبعض الشعراء العراقيين» •

و «الغريب حقا ان كثيرا من شعرائنا خلال وقوعهم تحت تأثير هذه الواو ، قد وقعوا تحت تأثير تركيب السياب ، في استعماله لها وتفصيلا ، فلم يخرجوا على وزن (في السوق القديم) ولا عــن اجوائها ، بل ان عدد تفعيلات هذا البيت الميسم •

« الليل ، والسوق ، القديم ، وغمغمات العابرين »

صار قانونا يخشى اختراقه ، فالقصائد تبدأ هكذا :

مستفعلن مستفعلن مستفعلات

واحيانا بكلمة (الليل) نفسها ، تأمل مطالع هذه القصائد وقارنها ببيت بدر السياب :

الليل ، والسوق القديم ، وغمغمات العابرين

عبدالرزاق عبدالواحد :

الليل ، والصمت المخيم في المنازل والدروب

صالح جواد الطعمة :

الليل ، يخنق غمغمات العابرين على الدروب

كاظم جواد :

الخوف ، والقلق المميت ، ووقع خطو من بعيد

عبدالوهاب البياتي :

الليل ، والباب المضاء واصدقائي الميتون
النير ، والمحراث ، والثور الجريح على الثلوج
المسجد المهجور ، والليل الموشح بالنجوم

حتى موضوع القصيدة نفسه لم يسلم من التناول فقصيـدة (سوق القرية) مثلا للبياتي عبدالوهاب ، تجرى لا في عنوانها فحسب، بل في مجمل بنائها وموضوعها ، مجرى (في السوق القديم) لبـدر وتبدأ قصيدة البياتي هكذا :

الشمس ، والحمر الهزيلة ، والذباب ... الخ »

② - بلند الحيدري

الحارس المتعب الذي ستطلب منه النجدة !

« ان كل رصد العصر وتفاعل معه من الداخل، يستوجب لغة قابلة لحمل التجربة بايحائيـــة مستحدثة .. »

ــ بلنـــد ــ

اذا كان الشعر بالنسبة لبعض الشعراء امتدادا للفلسفة فهـو كذلك ، عند الشاعر بلند الحيدري ، فمنذ «خفقة الطين»[1] ، وكـان

---

(١) للشاعر بلند الحيدري : « خفقة الطين » ١٩٤٦ صـــدر عـن منشورات « الوقت الضائع » ويعتبر اول ديوان عراقي يضـم قصائد من الشعر الحديث و « اغاني المدينـــة الميتـة » ١٩٥١ و « اغاني المدينة الميتة وقصائد اخرى » ١٩٥٧ و « جئتم مـع الفجر » ١٩٦١ ــ بغداد و « خطوات في الغربة » ١٩٦٥ بيروت المكتبة العصرية و « رحلة الحروف الصفر » ١٩٦٨ ــ بيروت ، دار الاداب و « اغاني الحـارس المتعب » ١٩٧١ دار الاداب و « حوار عبر الابعاد الثلاثة » بغداد ــ وزارة الاعلام ١٩٧٢ .

عمر الشاعر انذاك ، عشرين عاما ، تجاوز بلند نفسه ووضعه ككائن فتي ، اذ حمل هموم المجتمع والعصر فكان ابنا بارا للنهوض التقدمي الكبير الذي جاءت به مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية •• بعد ذلك وفي «اغاني المدينة الميتة» وعى بلند ان الفكر والفلسفة هما غذاء الشعر الحقيقي لذا كان نفي الاشياء نفي حتى الحزن داخل الحزن (لا التشاؤم) هو انتفاض على واقع الركام الاسود المثقل به كاهل انساننا المعاصر انذاك فالنفي والتمرد حتى على القافية وعمود الشعر والموسيقى الرتيبة هما «شكل» للنفي والتمرد على اوضاع المجتمع وموروثاته الجامدة لدى الشاعر •

وهذا الفعل الثوري في الشعر كان انعكاس وعي الشاعر لظرفه ولزمنه، لمجتمعه ولعصره ، ولكن — مع — التفاعل الحاد بهذا الظرف والزمن ، والمجتمع ، والعصر ، يشكل بداية الثورة او التحضير لها ، سلوكيا وعبر الشعر بخاصة كمهمة تحضيرية من مهام السعي الجاد لخلق الانسان الجديد والمجتمع الجديد • اي ان الشاعر حين يبدأ بالرفض والتمرد ينتهي الى الثورة ثم يصعد هذه الثورة الى عالم الجماليات والاخلاقيات بعد ان كانت محصورة في عالم الاشياء المادية (المضمون) ••

وهذا ما عاناه جيل بلند الحيدري كله •• اذ ان الشاعر بلند الحيدري حرص — دائما — على الربط بين شخصيته الاجتماعية وبين اعماله الشعرية منذ كان الحس الوجودي يغمر اشعاره مع «الوقت الضائع» فيتشكل عنده هذا الرفض الواعي للقيم البالية

في المجتمع والعصر .

ومن هنا جمع الشاعر مواده الاولية عبر تجربة الوجود متأثرا بشعراء معاصرين كان لهم موقعهم الموءثر في الواقع الشعري العربي امثال الياس ابي شبكة وايليا ابي ماضي ومحمود حسن اسـماعيل وغيرهم .. لكن الاربعينات وظروف ما بعد الحرب العالمية الثانيـة التي هيأت للشعراء في العراق آفاق التفتح والانفتاح على التطـور الهائل في الثقافة الانسانية وعلى تشخيص اهمية الايمان بالانسـان وانسانيته وتصعيد كل الاعمال لخدمة هذا المبدأ الشمولي عمقـت رؤى الشاعر الاجتماعية والسياسية ودفعته لمعانقة قضايا المجتمـع والطبقات الكادحة وجماهير الشعب بعدئذ .. مع ان البدايـــات تشكلت منذ ذلك الوقت وجوديا ..

لكن الشعر لدى بلند لم يكن فقط «وسيلة للمعرفة وللكشف» ولم تعد التحولات التي غمرت ذلك الزمن الا لتوءثر على الشــعر العراقي بحيث تتحول لديه «الجماليات الى اخلاقيات والى وسـيلة للتغني بالحياة ولتجاوز الانسان» في حدود موقفه البائس الى اماد المواقع الاكثر اشراقا ونبلا وروعة . فالشعر لدى بلند يشكل عنصـر مكاشفة ومواجهة مع النفس ومع الواقع ومع العصر بكل ما يحمل من حذر وايحاء ، والشعر لديه حاجة الى تحقيق الكيان الانساني في مواجهة كل ضروب الانسلاخ لهذا انسحبت تفجيرات الواقـع المجتمعي سياسيا وفكريا على جيل بلند وتشكلت حتى في الابعـاد الواقعية ــ الرومانتيكية لشعرهم اذ ان كل عمل فني اصيل هـو

ابن الواقع وهو يعبر «عن شكل للوجود الانساني فـي العالـم» والعصـــر •

وكما يقول بودلير : «الشعر اكثر الاشياء واقعية وهو الشيء الذي لا تكتمل حقيقته الا في العالم الآخر •• » و «العالم الآخر» عند بلند هو عالم الحلم الارضي عالم الرغبة في التجاوز وفـي ان تكون الاشياء اجمل واروع : انه الحلم الثوري وهذا الحلم الثوري «للعالم الآخر» تجسد عند بلند بوضوح بعد مجموعته «جئتم مـع الفجر » فاراد بذلك وبعد ذلك : ان يتعمق معنى الانسانية للوصول بالاشياء الى ذراها الجمالية والابداعية لكن الزمن والاحداث لـم تكن لتسير كما يشتهي بلند ويرغب فاضطرته الظـروف القاسـية لان يكون «خارج» الوطن ارضا وموقعا معيشيا لكن هذا الاستلاب وهذا «التغرب» المصطنع ضده لم يخلق لديه «غربة» من نمط قاحل بل كانت غربة الحارس الذي يغني طول ليله الطويل ومع ذلك فهو حذر ولن ينام رغم تعبه ، لانه يشعر بمسوءوليته ازاء العصر •

لذا فان «خطوات» بلند «في الغربة» كانت بداية ولادة رحلـة شاقة «وللحروف الصفر» التي ولدت من بعد «اغاني الحارس المتعب» ومن ثم «حوار عبر الابعاد الثلاثة» •

ان زمن بلند الشعري ، زمن متواصل وقد حافظ فيه الشاعر على نقاوته كانسان معاصر يتفاعل مع هموم شعبه وابناء عصره مـن هنا جاءت اشعاره ممتدة في الواقع وعنه جاءت متميزة ومستقلة في ذات الوقت • ولقد اكد بلند على اسلوبه ، وحافظ على نهجه فكان

صادقا مع قيمه ونفسه صادقا مع الاشياء عبر فهم النتيجة الحتميــة لكل عمل فني ، وهي انه « لا يوجد ابدا اي فن غير واقعــي أي لا يوجد فن لا يستند الى واقع متميز ومستقل عنه فالواقعية تعــرف بالاعمال لا قبل الاعمال •• » وكانت للاعمال عنــد بلند افعالهـــا الشعرية • من هنا كان المنتمي وجوديا للعصر والمنتمي واقعيا والمنتمي انسانيا •• وهو الآن المنتمي الى الحارس والى عصر هذا الحـــارس والى شموله الانساني ومسوءوليته ازاء النداء الذي سيطالبه يوما بالنجـــدة ! •

«الشاعر معكم» ــ يقول ســان جون بيرس ــ «وافكـــاره كابراج المراقبة معكم فليواظب على المراقبة حتى المساء وليثبت نظره على خط الانسان» والمســاء لدى حارس بلند الحيدري مساء طويل عميق الدلالات ، ومشحون بالتوتر والحذر ، من هنـــا كان لابــد ــ لشاعر الحارس ــ وللحارس الحارس ان يواظبا على المراقبة ومن هنا ايضا •• كان لابد لاغاني الحارس المتعب ان تكون لكي تتواصل الحياة في اطراف هذا الحارس ، رغم تعبه ، ولا يأخذه النوم •• فحين تكون الاغنية يكون المغني وتكون القضية •

اذن ما هي خصائص شعر بلنـــد الحيدري ؟

في دراسة نقدية عن الشاعر سعدي يوسف ــ هـــي الفصـــل اللاحق من هذا الكتاب ــ اشرنا الى المعنى في الفعل الذي حققــه الشاعر بلند الحيدري من اعادة نشر بعض قصائده القديمة في ديوانه «خطوات في الغربة» كما فعل سعدي يوسف في ديوانه «قصائـــد

مرئية» اذ ان «للشاعرين قناعتهما حين نشرا قصائد جديدة •• بــل احدث قصائدهما في موءخرة الديوان بحيث يمنح الديوان روءيــة واضحة للمتلقي عن تجربة الشاعر الذي يصارع ضد ابعاده ومنفاه نفســيا ومكانيــا ، ولمــا يزل بــه توق شــديد للعــودة الى نفس النبــع والارض •• »

وبلند الحيدري ـــ ما بعد مرحلة الثورة ـــ[٢] يسجل بعــدا ثوريا اشمل في شعره كما يحقق تشكيلا خاصا يتعمق به نفسه كشاعر ذي خصائص واضحة من ابرزها : « التصميم المتقن » ، والتركيز وتصفية القصيدة من الشوائب وتخليصها من الخطابة والتقرير ـــ الا في مكانها المرسوم والمطلوب ـــ وبناوءها بناء عفويا يعتمد فيه الشاعر على الهجس والايحاء ، ويعبر بالصور ويهتم بالحادثة الداخلية وخلق التوتر النفسي حولها ، والتعبير عنها بشكل حدسي ، وتوزيعها علــى ازمان مختلفة لخلق العمق فــي الصورة مستعملا الصمت كمكمل للتفعيلة احيانا • ومستندا على القوافي المتداخلة مع بقــاء القافيــة الرئيسية مسيطرة على القصيدة ••» كما شــخص ذلــك الكاتب الصديق احمد ابو سعد عام ١٩٥٩ ولما يزل هذا التشخيص النقدي محتفظا بحيويته ••

---

(٢) راجع الحوار الذي اجريناه مع الشاعر بلند الحيدري والمنشور في جريدة « المربد » العدد العاشر ابان مهرجان المربد الشعري الاول الذي انعقد في البصرة في اوائل نيسان ١٩٧٠ .

ونضيف :

اولا : انه في «اغاني الحارس المتعب» يعمق ذلــك الصــوت المشدود باوتار الحنين الى الوطن معبرا عن تلك العلاقة التي تتشكل بحدة بين الغربة والالتصاق عبر التجربة الشعرية .

ثانيا : وبذلك التأثير الذي يمارسه العصر الالي على البنــاء العضوي للقصيدة عند الشاعر خاصة وان ملامح تأثيرات هذا العصر بدأت تتغلغل في شعره اخيرا فاستعماله «التلفون» واقراص النوم، والاعلان ، و ... الخ .

ثالثا : البساطة والعمق دلالتان تشكيليتان في لوحات قصائد بلند تتساوقان مع اللون والخط والكتلة كما تتساوقان مع المونتاج السينمي في تركيب جزيئات القصيدة (كما في : حلم في اربع لقطات، مثلا) فالشاعر بلند يحقق عبر بساطة اللغة سهلا ممتنعا يتحاور مـــع شكلية البناء الستاتيكي للقصيدة[٣] وبلند يوءكــد بعض خصائص تجربته الشعرية بنفسه[٤] فبعد ان كانت موسيقى الشـــعر العـــربي الكلاسيكي ذات نغم واحد اي انها موسيقى راتبة ، جاءت محاولـــة

---

(٣) يمكن اعتبار « مرحلة ما بعد الثورة » اي مرحلة ما بعد ١٤ تموز ١٩٥٨ ــ في شعر بلند ممثـــلة بديوان « جئتم مع الفجـــر » والدواوين اللاحقة حتى « اغاني الحارس المتعب » اما « حـــوار عبر الابعاد الثلاثة » فهي قصيدة ديوان تستوعب كل تجربة بلند في ذروة تصعيدها وتكاملهـــا .

(٤) راجع : شهادات ١٤ شاعرا مجلة الطريق العدد ١ ، السنة ١٩٧٠ بيروت .

الشاعر «لكسر هذا النغم الراتب والخروج عليه وتوزيع التفعيلات كيفما اتفق ثم في اعطاء تطور العمل الفني طبيعة نمو عضوية ..»

اما بخصوص المفردة فقد مالت تجربته الى الابتعاد عن الكلمة القاموسية الى الكلمة المألوفة لارتباطها بايحائية معينـــة . ثم ميلـــه بالمحاولة من لغة التقرير الى لغة الايحاء والرمـــز . ولجوئه الـــى الاسلوب البرقي والتكرار الشعري الواحد في البدء والوسط والنهاية ليكون للقصيدة اول ووسط ونهاية مترابطة ومتداخلة معا . والبتر الذي يبرز التردد النفسي والصراع الداخلي والصمت الذي يمنـــح التفعيلة ادائية موسيقية وشحن التجربة الشعرية في القصيدة بذلـــك التركيز والتأكيد على الانية النفسية لواقع الحدث . ورفع التجربة الى حيز الرمز الفكري ، والاتجاه ــ في السنوات الاخيرة ــ الـــى تغليب المنحى العقلي على شعره (منذ اغاني المدينة الميتة ــ على وجه التقريب) ليحمل شعره الكثير من الواقعية الاجتماعية كأي شـــاعر اجتماعي بالطبع ..

اذن فنحن ازاء شاعر وضع نفسه بين قوسين تمييزا ووضوحا وحدد معالم تجربته الشعرية وارسى نفسه على مقومات وخصائص واسس مميزة وهذا يسهل للباحث رصد ودراسة معطيات الشاعر في ديوانه الجديد ومطابقتها مع الخصائص المذكورة .

ومن ثم .. يجوز لنا هنا ان نتساءل : لماذا «اغاني الحارس المتعـــب .. » ؟

اي لماذا «اغاني» ؟

ولماذا «الحارس» ؟

ولماذا «المتعب» ؟

في البدء قال بلند :

« اعرف كم انت حزين ايها الحارس
اعرف كم انت متعب ايها الحارس
وان الفجر الذي تنتظر ما زال بعيدا .. ولكن
حذار من ان تنـــام فالشوارع
المضاءة بالاف المصابيح ما زالت
ملاى بالجريمة والزيف والخداع
وعليك ان ترصد كل شيء
بكثير من الحــــــذر
لك ان تغني اغانيك الحزينة
طوال الليل .. ولكـــن
اياك ان تنسى انك مسوءول
عن كل هذا العصر ، وربمـــــا
سيطلب منك النجدة .. »

هكذا يقدم لنا بلند ديوانه ، اذن ، وهذا التقديم ــ باعتقادي ــ من اروع قصائد الشاعر ، فمن هو الحارس المتعب ، الرمز والتطلع رغم رحلة التعب وعبرها ؟

بلند يوقع لنا شهادة الانسان ــ الفكر ، والهدف ، والقضيـــة على سفح من الاحزان البيض بمعنى الاحزان المتفائلـــة ، الاحـــزان الثورية المحتقة .. والحارس هنا هو الذات ملتحمة بالجماعي هـــو الجزء والكل هو الفرد والحزب الثوري المسوءول، في شمولية العصر عن كل ما يجري في هذا العصر .. والامل المرتجى الذي ســـتطلب

منه النجدة يوما •• وهو الذي يجب ان لا ينام لان الشوارع المضاءة بالاف المصابيح ما زالت ملأى بالجريمة والزيف والخداع » وعليه ان «يرصد كل شيء بكثير من الحذر» ولان الشاعر بلند كتب هذه المقدمة فلذلك معناه ودلالته التي يجب ألا تغفل الاشارة اليها مطلقا •• انه يوءكد ويعمق في ذهننا ـ منذ البدء ـ حذر الحارس والموحيات التي يحملها ازاء العصر كما يوءكد على الايقاع الاخير في قضية الخلاص : النجدة التي ستطلب منه يوما اذ لابد من انتفاض الحارس ويقظته وحذره في هذا الواقع العربي والعالمي المدمى بعد ان عاش الانسان اغترابا قسريا وخدرا لحد الغفلة والنوم في حين تعمق انظمة الحكم عندنا هذا الاغتراب القسري نفسه ••

اذن فغربة الشاعر الذي يحس بالخطر ويطالب الحارس باتخاذ اقصى درجات اليقظة والحذر هذه الغربة تأخذ بعدين رئيسيين عند شعرائنا الجدد : «الاغتراب النابع عن تمزق حضاري يفرضه واقع معين • فالشاعر يعيش العصر عبر تطوراته وتقعراته الذهنية وتطلعاته الفكرية الكبيرة ، وفي ذات الوقت يتنفس مناخ التخلف الذي يعيش فيه مجتمعنا بعصره وبهذا يأخذ الاغتراب جانبا سلبيا وجانبا ايجابيا وكثيرا ما يتشنج صوت الشاعر في التعبير عن هذا الاغتراب••» ـ كما يقول بلند نفسه ـ الذي حمل في غربته تجربة وطنه معه دائما : ادبا وفكرا وتطلعا والذي اعطته المقارنة المستمرة والمسافة بين هذا البلد او ذاك قيما جديدة كما اعطته قصائد الغربة تأكيد ادائية جديدة ذات شفافية خاصة وضمن موحيات بارعة في تأثيرهاوابعادها •

اذن فاين تكمن غربة الشاعر ان لم تكن عن الوطن ـ الارض والانسان ، والعالم وان هو حاول اضفاء صفة «الحارس» و «المتعب» على نفسه كذات من خلال الحلول بالقيمة الكبرى لهذا الحارس كمنقذ وكرمز وكتطلع ؟ وضمن هذا الحذر الاخاذ البالغ الحدة كنصل السـكين ؟ .

الـ «عسى» التي ثبتها بلند في المقطع الاخير من الاهداء تعطينا الجـــواب .

« عسى ان يجد فيها ـ اي في الاغاني ـ حارس آخر ايمانـه بوقفته عبر ليله الطويل » بعد ان قال في المقطع الذي قبله :

« الى لبنان .. حيث اتيح لك ايها الحارس المتعب (والحارس هنا هو الذات) ان تقف ثانية لتحلم وتتثاءب وترصـد بامانـة كـل ما يحيط بك .. » .

وفي تحوله الى «الحارس الآخر» الاكثر شمولية ، وتحركـا ودلالة دفعنا الشاعر منذ البدء الى ان نتأمل ضمن تفاعلنا مع عناصر الاثارة الذهنية التي يطرح بمعنى انه يدفع بقصائده لتتوغل فـي ذهننا في فكرنا ، بعد القراءة ، لتعطي موحياتها ابعد تأثيراً ممكناً وقد نجح بلند في المقدمة والاهداء والاشارة على الغـلاف الاخير بل وحتى في اختيار مقتطفات بدر السياب التي كتبها عنه وعن شعره في الخمسينات (٥٣ ـ ٥٦ ـ ٥٧) اي في ذروة انتماء بـدر للحزب وللحركة الثورية في العراق ولهذا دلالته الواضحة على اساس ان بلند تطور تطورا شعريا واضحا منذ ١٩٥٧ .

فلماذا يعتمد مقتطفات «قديمة» لبدر بالذات ومن هذه السنوات ان لم يرد من ذلك تأكيد قضية اكبر واعمق في ذهن القارىء ، هـي قضية ذلك الصمود والمد الثوري في تلك الحقبة مقابل هذا المـد الاستعماري والفاشي المعادي لكل القوى التقدمية والوطنية والمعادي لاي ائتلاف او جبهة تقدمية في الوطن العربي •• بل وفي كل العالم الثالث ؟ الى جانب الاعتراف الضمني من شاعر كبير بقدرات بلنـد الشعرية (وهذا حق ذاتي مشروع لبلند ان يثبته في وقت كثرت فيه الشتائم والادعاءات بين من يضعون انفسهم فـي مقدمـة الشـعراء العرب المعاصرين) •

اذن •• فبعد «جئتم مع الفجر» ينقطع خيط بلند مع «الحارس» الآخر فيحاول اعادة تشكيل ماضيه في «خطوات في الغربة» مـع توكيد الحاضر ثم يعمق ذلك في «رحلة الحروف الصفر» لكنه يعود ليغني «اغاني الحارس المتعب» في نفس ثوري متأزم يعيش معـاناة الانسان المفكر والشاعر والفنان وهو يحاصر خارج وطنـه (فكره عقيدته) وخارج وطنه (ارضا وساحة كفاح ورفاقا واحبة) وليس من السهل الا يصور بلند هذه المعاناة فهو لم يعش ايامه الاولى فـي بيروت بعد مغادرته العراق بنفس الوضع اللاحق الذي عاشه سكرتيرا لتحرير مجلة العلوم ثم رئيسا للتحرير ومسهما في اكثر مـن دار نشر ومجلة•• الخ اذ كان يعاني في التعليم الاهلي بثانوية الرمانة ــ من اجل الخبز واستمرارية التواصل مع الحياة والشعر •• ولم يكن بلند وحده يعيش هذه الحالة، بل كان جيله يعاني ايضا، والاجيال اللاحقة

اذ لم يكن لجيل بلند ولا الجيل الجديد «ان يخطو من غربته الاولى الا ليجد نفسه في غربة جديدة وان كانت هذه من حيث طبيعة اثرها الوجداني اكثر عمقا واوسع مدى •• » وجيل بلنـد معروف مـن السياب الى البياتي الى محمود البريكان الى الذين جاءوا بعدهـم بنصف عقد وزاملوهم بعـدئذ ككاظم جـواد وسـعدي يوسـف وعبدالرزاق عبدالواحد •• الى آخرين •• اين هم الآن ؟ الـم تتوزعهم الغربة بشكل او بآخر ؟

اذن •• فالحارس ـ القيمة للحذر والموحيات ، والقيمة للانقاذ والخلاص والنجدة ، هو اكبر من (ذات) الشاعر نفسه انه القضيـة والوطن بما تحمل القضية وما يحمل الوطن من ابعاد عميقة وحـارة ومحزنة عبر ترابطهما بهذا العصر •

فهل دفعت هذه الغربة وهذا الحصار بالشاعر بلند الحيدري ليتعامل مع شعره بهذا الاختزال الشديد ولماذا ؟

اجل •• فبلند ينعطف بالقصيدة لتكون شاهدا على جـرائم العصر في حسيتها وعفويتها وكثافتها الحادة لدرجة الاختزال ، وفي ايحائيتها والقيم التي تطرح ، ولكي تكون القصيدة عند بلند متميزة وسط هذا الضجيج من النثر والشعر ، فهي تركن الى هذا الولوج في بنية العصر وهذا الولوج يتجسد عبر الحارس عبر معنى النوم وعبر الصمود والحـذر كبديل ، عبـر التعب والتساؤل اقـول : التساؤل لان بلند يطرح في الذهن ، الحارس والخلاص كطرف من المعادلة وكمقابل موضوعي ازاء العصر والنوم :ـ

« الم تنم .. يا الحارس الحزين
متى تنـــــام
يا ايها الساهر في مصباحنا من الف عام
يا ايها المصلوب بين فتحتي كفيه من سنين
الا تنـــام ..
ـ للمرة العشرين .. اريد ان انام
اسقط في النوم ولا انام
للمرة الخمسين .. »

(حوار في المنعطف ـ ص ١٢٣)

اذن فالتركيز على سهر الحارس في مصباحنا ، والسقوط في النوم بلا نوم هو الحذر الذي يقتضيه واجب الحارس الذي سيطلب منه النجدة ... ان يكون .

وتتداعى التساؤلات وتظل هذه الاصرة في التكرار قوية «حتى تنام ، الا تنام .. الخ » هي التي تربط بين اجزاء العمل الشعري وتوءكد في الذهن القيمة الحسية للحارس والرموز لها عبر الخروج من المحلية .

« ليحرقوا روما
ليحرقوا برلين .. »

فروما وبرلين رموز المدن ورموز المعانقة مع الآخرين مع العصر خارج اسوار مدينتنا الخاصة اذ تتسع افاق الحارس فيدرك انه مسوءول عن العصر ومشدود الى هذه المسوءولية بالصحو اليقظ داخل النوم :

« فالنوم عند الحارس الحزين
يظل مثل حافة السكين » **(ص ١٢٥)**

اذن •• ان نوم الحارس هو يقظة بالغة الحذر والحدة كنصــل السكين وهذا «الحوار في المنعطف» الذي يحمله بلند موحيــات كبيرة ــ حتى في العنوان وفي وضع القصيدة في اخر الديوان ــ هذا الحوار يتشابك ويتلاحم عضويا ، وبتصميم واع ، مع ما جاء من موحيات وحذر في المقدمة النثرية :

« لك ان تغني اغانيك الحزينة
طوال الليل •• ولكن »

••• ••• •••

الى :
« يا ايهــا الساهر من الف عام
يولد بين لمحة ولمحة تنين » !

فهل يسكن للحارس ان ينام وميلاد التنين يتم بين لمحة ولمحة ؟

كلا ، بالطبع ، فالنوم علاقة ابدية يرفضها الحارس ، كما يرفضها بلند ، منذ رفضه لاقراص المنوم وحتى الوصول الى حــوار فــي المنعطف ، ان النوم لدى الشاعر هو مرض العصر النوم هو رمــز التخلف السياسي والاجتماعي والفكري والاقتصادي لمجتمعنا ، انه النكسة •• انه انظمة الحكم المتسترة بزي العصر والتي لمــا تزل ترتدي الكوفية والعقال وتاج الملك ، وعمامة الحجاج !

اذن فالعدو لم يمت ولم ينم انه يعيش وسطنا ويتوغل فينــا • اذن كيف ينام الحارس ؟ فمع ان الاف المصابيح مضاءة في الشوارع لكن الجريمة لما تزل تغمر شوارعنا بالدم من هنا فان حذرنا الدائــم وثوريتنا ، وضرورة ان نعمل شيئا اكبر من حجم الاحــداث نعمــل

ما ينقذ امتنا وحضارتنا يجب ان نظل موضع الحذر الدائم ويجب ان يظل الحارس في تأهب تام للنجدة ..

ولكن كيف تتشكل هذه القيم عند بلند الحيدري ؟ هل تتشكل بمضمون واقعي مباشر وفي متناول ذهن المتلقي ؟ ام عبر تقنية فنية خاصة في اللون ، في المونتاج ، في البتر ، في اضافة الصمت كلغة، في المفردة ، في الايماء ، في التركيب العضوي لبناء القصيدة .. الخ؟

يبدأ بلند الحيدري في ديوانه «اغاني الحارس المتعب» بقصيدة «اقراص للنوم» وهو بذلك يحمل شحنات اليقظة المطلوبة لحارس متعب يرفض ـ رغم تعبه وتعب العصر ـ ان يخدر بالاقراص المنومة.. وبافعال الامر المتكررة في القصيدة : «قف واقرأ .. قف .. واحذر خذ .. الخ » يعمق بذهن المتلقي هذا الحضور في الغياب ، هذه اليقظة وهذا الحذر والى جانب الاسلوب البرقي الذي يتبعه بلند هنا يضعك امام «اللون الاحمر» امعانا في الحذر والانتباه :

« اعلان باللون الاحمر » (ص ١٥)

... ...

« ويشع الضوء الاحمر » (ص ١٦)

... ...

« و نامي بســـلام
فالخط الاحمـر
كاللون الاحمـر
كالضوء الاحمر » (ص ١٦)

وحول مسألة اللون فان تأثيرات الفنون التشكيلية على تركيب الشكل الجمالي في قصائد بلند واضحة وهي تأثيرات مستمدة من

ثقافته الفنية وعلاقاته بالفنانين التشكيليين بدءا بالمرحوم جواد سليم واتنهاء بالرعيل الشاب من فنانينا الجدد :

« عد مرة ثانية لدارنا .. يا سيدي
عد ابيضــــا كعارنا
ككذبة الصباح ، في تحية لجارنا »

(لو مرة نمت ــ ص ٤٣)

هنا يطرح بلند التضاد في اللون كدلالة فالعار اسود ، في التعامل اليومي ، وحين يضع اللون الابيض بديلا ويربط العـلاقة اللونيـة والحياتية بكذبة الصباح في تحية الجار فهو بذلك يمعن فــي طـرح رؤية لونية انطباعية ــ غير مألوفة ــ في احداقنا التي تتسع للمعنـى الاجتماعي والرمز وظلال هذا الرمز المعنى في الكذبة التي لا تدخـل ضمن جرائم العصر الا من خلال كونها جزء من موروثنا السلبي ..

ثــــم :

« ويفور اللون الاخضر في كل الالوان »

(حلم في اربع لقطات ــ ص ٤٩)

يطرح الشاعر نفس التضاد اللوني بعدئذ على هــذه الصورة

« لا شيء سوى قطرة دم
ويفور اللون الاحمر في كل الالوان » (ص ٥١)

فمن اللون الاخضر الى قطرة الدم ثم اللون الاحمر: هذا الاهتمام اللوني الذي يتسلل من خصب الثورة ، الى مضاد الثورة ، حيث يغور اللون الاخضر في كل الالوان، ثم يعود بلند ليوءكد هذا التضاد حتى في تقديم صورة غير مستساغة نفسيا امعانا في خلق الرفض لها فــي داخلنـــا .

« اركلـــه
اقتلـــه
اغرس اسناني في جثته الزرقاء » (النزع ـ ص ٦٠)

اظن ان احدا منا لا يغرس اسنانه في جثة ميت مهما اوتي مـن شراسة .. ولكن بلند يعطي حدة الصورة تأثيرها الحسي علينا فيستفيد من اللون كما يستفيد من لا انسانية الفعل كتجريد يحمل موحياتـه الكبيرة المبطنة بالحذر ، اما البتر والتقطيع فهو ينسحب على مجمـل قصائد الديوان :

« لتصمت الاجراس
لتصمت الـ ..
راس
اس .. .. سـ » (ص ٤٠)

هذا البعد الآخر في صمت الصورة المفـردة صمت الانسان ، صمت الصمت الذي تتركه عملية القطع ، هذه .. هو صمت مشحون بالتوتر ، مشحون باليقظة ومشحون بالحذر ايضا .. وفي ذات الوقت فهو الصمت الصاخب الذي يترجع صداه في داخلنا ، وهذا يهدف اليه بلند ـ تحريكيا وجماليا وفنيا ـ كما يهدف ـ بوساطته ـ الى تعميق المعنى في تلقينا وفي ذاكرتنا من بعد :

« قل يحيا .. يحيا تروتسكي .. يحيا
مت .. يحيا .. مت .. يح
مت .. يحيا .. فارا .. تسكي »

(هم وانا ـ ص ٦٩)

اما تداخل الاصوات ، فتتضح في البنـاء المعماري لقصيـدة « هم وانا » واعتماد بلند على قدراته الفنية في تشكيل معمار القصيدة

عضويا ينبع من وعيه التام لوضع خصائصه الشعرية موضع تطبيـق في كل عمل فني يقدم عليه ، من التقطيع السينمائي في اللقطـات (حلم في اربع لقطات) الى التكرار واعتماد البداية والوسط والنهاية (متهم ولو كنت برئيا ــ ص ٢٧) الى الاهتمام بايقاع الكلمة الاخيرة في الشطر

الثوار ، مسمار ، اصرار ، اخبار ، نهار .. الخ (ص٣٢)
الاجراس ، النعاس ، الناس ، ... ... (ص ٣٨)
اتعاب ، غاب ... امس ، عرس ، .. الخ

والى التأكيد على مفردة «الطريق» و «الدرب» و «الشارع» في معان ودلالات ثرة ومتناغمة وملونة .. كل ذلك وغيره ، مما اشرنا اليه من خصائص الشاعر سهلة التشخيص يندرج ضمن ذلك الافـق الانساني فـي الشمول (الشاهد المقتول ص ٩٩) (هم وانا ص ٦٩) (اقراص للنوم) .. الخ

فلكي يوءكد الشاعر على المفردة يضعها وحدها كسطر ، مشحونة ملأى بالموحيات ، حادة محذرة ، وذكية يعمقها اكثر ، بعدئذ بهـذا التكرار المحبب الغارق في التواصل مع جزئيات واوصال القصيدة

« في غرفة في الطابق السابع
التقيـا
تحـدثا
تصـارعا
ناما معـا
وأسدل الستار
في غرفة في الطابق السابع »

(متهم ولو كنت بريئا ــ ص ٢٧)

انه يصعد الحدث في الصورة ، من خلال التجميع الذكي المتوتر لانفاس الحدث ، وتكثيف ، وتوسيع ابعاده وموحياته حتى يعـــود ليشده من جديد في الذروة ، ليصل بنا الى هبوط ، ارتقاء ، نمو ، توتر •• ثم نعود لنقذف خارج النهاية ، ومعها احيانا ، بشكل مفجع•• ولكن يقظ !

« وعندما استيقظ في مدينتي النهار
تسربت في نشرة الاخبار
حكاية عن غرفة في الطابق السابع
عن موعـد للثـار
عن غضب الثوار
وكان في عنقيهما حبل وفي كفيهما
مسمار •• » (ص ٣٣)

فهل حقا يدعونا بلند للخدر (قصيدة : دعوة للخدر ص ٣٧)
ام تراه يحفزنا لرفض هذا الخدر ؟

بلند في كل معطيات «الاغاني» يقف على الضد من الخدر انـه يضعنا وجها لوجه امام الحذر عبر تنبيهنا ضد الخدر والنوم وكأنـه يضعنا امام اشارة حمراء تقـول : قف •• حـذار •• انتبـه ، بكل لغـات العالم :

« لتصمت الاجراس
بعقب حذائك الشمس
واطفيء عيون الناس
فليس في مدينة النعاس
غد ولا امس
ونم
يا ايها المستيقظ الوحيد كالالم

علق على مشجبك الصدىء ما ـ
ـ تحمل من اتعاب » (ص ٣٧)

انه في هذا التحديد لمعطيات العالم الـكبير الـذي «نام خلف الباب» حيث « لا ساعة تأرق في عينيه ، لا ارقام » يدفعنا لنفكر : هل ننام حقا وملء عيوننا الملح والجراح تفتح الف فـم غاضب فـي جسومنا وقلبنا يتقد سـخطا على الجرائم المقترفة والتي تقترف كـل « لمحة » ضد الانسان ؟

اذن ما هو دور الحارس هنا ،٠٠ الحارس الذي فينا وفي الشاعر وداخل كل البشرية والعصر ؟ ما دور ناقوس الخطر وجرس الانـذار ان لم نمتلك حذرنا الخاص وسخطنا المنظم وتمردنا وثورتنا الدائمين ؟

« ونامت اللصوص والحراس
فنم
اطفيء عيون الناس »
احقـــا ؟
« لو مرة نمت معي ٠٠ »

اذن النوم عميق التأثير على عالم «الاغاني» على عالم بلند وعالمنا ولولا «النوم» لما حل بالعرب ، وبالشعوب ما حل بها ويحل من دمار٠٠ ولولا النوم لما وصل «النهوض» العسفي حد الابادة ! حتى بفصائل المقاومة الفلسطينية ٠

لكن الشاعر يريد «للآخر» ان يعود حتى ولو «ابيض كعارنا» حتى ولو ككذبة الصباح في تحية لجارنا » المهم ان يعود وفـي هذا التمني امتداد لكي «تخضر المنى» والتقاء مع الشاعر العراقي المغترب

مظفر النواب في ذلك الحب العائم على الحرقة لمنبت القضية ولانسانها ولذلك الحارس الحارس ، الذي يخاطبه مظفر كما يخاطبه بلند ، فـي اكثر من قصيدة تتقطر عتابا ومرارة حين يقول مظفر : «ياثلج اللي ما وجيت» فكيف يشتعل الثلج ؟

« فاننا نريد ان نعيد فيك ظلنا

يا سـيدي .. » **(ص ٤٣)**

كيـف ؟

« لن نوقد الشموع كي تعود
لن نغسل الدروب بالدموع كي تعود
ولن نحب ربك المسلول مثل الجوع ، كي تعـود ..

عد مثلما نريد .. »

نقف عند «عد مثلما نريد» فهذه الارادة هيتأكيد لما يقولمظفر :

« حسبالي اشوفك بالحلم عريس
اقول اليوم .. »

ولما جـاء فـي قصائـد يوسـف الصائغ الاخيـرة كقصيدة « انتظريني عند تخوم البحر » و « اعترافـات مالك بن الـريب » التي القاها في مهرجان المربد الشعري الاول في البصرة .

وظاهرة العتاب والتمني للحارس ، بدلالته كحزب ثوري ، او بموحياته كمنقذ وكمستجيب للنجدة ، وكطريق للخلاص ،.. موجودة في الشعر العراقي في اكثر من قصيدة لاكثر من شاعر اهتزت امامه بعض القيم ولم يعد ينظر اليها بنفس الايمان السابق .. وهذه الظاهرة

هي وليدة الواقع السياسي المضطرب والممزق الذي عاشـــته القـــوى الوطنية في العراق وتحمل المثقفون قسطا كبيرا من تبعاته •

بلند ، اذن ، يكثف امامنا كل ليل القهر :

« وكيف •• كيف ، سيدي اصير
بجرحي الصغير
بليلي المصلوب عبر مخدعي
اكبر من صليبك المرمي خلف الشمس
خلف الريح •• » (ص ٤٦)

وتظل الرغبة تاكل الشاعر تاكله حتى المرارة في النداء الحار الذي يوجهه لذلك «السيد» لذلك «الحارس» لذلك الرمز الـــكبير للامل والخـــلاص :

« لاننـــا
نريد ان نصير فيك الله والشيطان
يا سيدي
كن مرة انسان » (ص ٤٨)

وفي « حلم •• في اربع لقطات » يفترش الشاعر امام عيوننـــا كل المسرحية وعرض الشاشة في القصة ـ التراجيديا التي شاركنا فيها بقتل انفسنا فحين يقضي على الثورة :

«تفترش الشاشة عينان»

وحين تتصور الحالة :

« انفرجت شفتان •• ابتسمت •• لمعت عدة اسنان ••

اذ ذاك :

« يغور اللون الاخضر في كل الالوان »

هذا اللون النبي المعطاء ، حين يغور ، يعم الظلام :

« الظلمة توحي بالموت »

وبالجريمــة ايضـا :

« وتلتمع السكين »

وهذه المـرة :

« يغور اللون الاحمر في كل الالوان »

تأملوا معي كيف تتطور الموحيات في بناء القصيدة ... اذ حين يسقط «الفيلم ، ويفر المخرج ويبصق المتفرج وتغرق اللقطات في نقطة دم » يظل الشاعر الذي « لا مأوى له » ولا .. ولا .. سيظل، وسينتظر «الدور الثاني» !! مشبعا بذلك الامل والرجاء من عودة الغائب حتى حين تكون «الصالة خالية الا من رجل نائم » اجل .. الا من رجل نائم !

هنا تشكل هذه الاشارة الواعية ، قوة ايحائية عالية ، تعادل في توترها كل الجو المشحون بالتحفز والتقنية الذي طرحه الشاعر امام اهدافنا ـ عبر شاشة اللقطات ـ وبذلك التقطيع الايزنشتايني الحاد .. وبعد كل هذا .. لا يبقى في الصالة : «الا رجل نائم» !

هذا التركيز على «النوم» و «الرجل» في شعر بلند هو ما يدفعنا لنعطي الحارس كل هذا الاهتمام وكل هـذا البعد العميق الواسع والمتكون من (الانا) الى (الآخر) الى (الآخرين) فالقضية ، فالعصر .

دور الرجل النائم في الصالة الخالية «يطابق وضعيا» «الزئبق» الذي «يصمت في المحرار» في قصيدة «النزع» اذ ان ايقاع الشطر

الاخير : «ويصمت الزئبق فيالمحرار» الذي يدفعبالمتلقي الىالتحديق في الاشياء المحيطة به بذلك الحذر والاندهاش واليقظة ، خاصة بعد ان يسقط الشاعر «المعنى ـ الرمز» على صيغة المتكلم :

« بئر بلا قرار
لا شمس
لا ارض ولانهار
ويصمت الزئبق في المحرار »

كم هو عنيد ذلك «النزع» يابلند وكم هو متواصل مع التساؤل الذي تغمر به قصيدتك « هم •• وانا » :

« قلت لكم .. مرات .. مرات ، واعدت مرارا
قلت لكم سيموت .. لقد مات .. لقد
ـ مت جيفارا .. مت جيفارا
قل يحيـــــا
ـ قل يحيـــا
ـ من يحيا
ـ قل يحيا .. »

••• ••• •••

« لا اعرفهم
فانا انسان من هذا القرن المجنون .. »

وبذلك التنوع في الايقاع والصعود والهبوط الميلودي في موسيقى القصيدة نحس الغضب ينثال من حناجرنا «هادئا» اول الامر ، ثم يتفجر ! ونصرخ : جيفارا •• جيفارا •• جيفارا ، ونحن نتساءل : اهو البديل للحارس الذي نريد ، يابلند •• انه وجـه العملة لثورة العالم الثالث ، يسار اليسار الذي اردت ،•• ولكنه المخلص والعنيـد والثـائر •• الـذي يعلمنـا ان نصنـع مـن

فلسطين فيتنام ثانية ان يزورنا في الحلم .. في الفكرة . في فوهة البندقية في الاحراش . اما الفعل الثوري فهو مهمتنا اذ ليس المهم ان نصل الى السلطة بل المهم والاصعب كيف نحافظ على السلطة الثورية وجيفارا يعلمنا هذا الدرس مطرزا بدم الشهادة . يعلمنا ان نصل بالوسيلة التي نريد ،.. لكن لك وسائلك ايها الحارس المتعب ، فهل يفيد ان تغني فقط ، ام ان تختار الوسيلة الانجح وتبادر لتحقيق الفعل الثوري فورا :

« زرعونا فى نقمة الشمس ظهيرتنا ظــــلا
فبقينا في البيت الاول والثاني
فى الثالث والرابع
في الخامس والسادس والسابع و .. و ..
اطفالا مصلوبين على الجدران
وجه الانسان بلا انسان .. » (ص ٨١)

... ...

طفت الحي ؟
وبعدئـــذ ؟

اننا نريد ان نتحرك وهذا ما تدعو اليـه « اغـاني الحـارس المتعب » الا نبقى في نقمة الشمس مزروعين اطفالا وظلالا .. وان لا تبقى امرأة تجتر مع الصمت مع الموت ، ليالي العرس» .

اموءلم ان تلبس الحذاء كل يوم ؟
هل ترحل ؟
سر .. تقدم .. لا تقف أيها الحارس المتعب ، لا تقف .. لا .. لا

« فقرننا العشرون

الفيء مسافات الرؤى في النوم »

والشارع يحتاج الى دفء خاص ، الى ايقاع جماهيري جديد، لا الى الثرثرات ! ايها الحارس المتعب «فالطرد» صعب ، ومهين ايها الحارس ، صعب حد اللعنة ، لانك ولاننا ولان الجميع ، نـــدرك جيدا بلا قلق مفتعل ان :

« سترجع الذئاب
سترجع الذئاب
ومرة ثانية
ومرة ثالثة
رابعـــة ..
سيولد الانسان خلف الباب » (الطرد ـ ص ٩٧)

ولكن ومع ذلك فاتنا «نظل في الوليمة الصغيرة الحضور في الغياب ..» ! انت تعرف اذن ، ايها الحارس المتعب ان «الشـــاهد المقتول» هو الذي يدين كل ظاهرات العسف ، انت تعرف :

« من قتل المقاوم الاخير ؟
أعرف مـــن
اعرف من سمل عينيه ومن
قطع كفيه ومن
مثل ياعطوفة الامير
بحلمه الكبير .. » (ص ٩٩)

« انا وانت » يا بلند

وانا وانت

اذن لم نعتذر ، وان نوجه « اعتذار » نا ،

« معذرة ضيوفنا الاسياد
قد كذب المذيع في نشرته الاخيرة

فليس في بغداد
بحـر
ولا در ولا جزيرة))
اذ ...
((نحن نكذب كي نولد من جديد))

وهذه الولادة يؤكد عليها بلند في اكثر من موقع فهو ليـل الحزن والغربـة وعبر «ارض الموتى» والريح التي لن تخيفنا ان اعولت ، تظل المسافة تسأل عن موعد في الغد في الف غد.. ليتحول الحلم الى «بعض صندل محترق ومبخرة» .

ويتبلور هذا الموقف في الوعد والعهد والولادة في قصيـدة « قل لي .. قل لهم .. » التي يخاطب فيها بلند «جدي» والجد هنا هو حارس ايضا :

((فأنا يا جـدي
سأموت غدا في الف غد ..
...
انت غرست الوعـد
وقلت : صن العهد
واذا مت ، رحلت ، ولم تك ملعونا
لم تك سجانا ، او مسجونا
اما الوعـــد
فقد صار بي الجرح وصرت به السكينا
اما العهـــد ،
فقد عرفته مناحات الساحات الثكلى
في بلدي
ورآه غدي
مشنقة ويدا تتدلى كل مساء

وبغيا ما زالت تنتظر الزناء » (ص ١٢٠ ــ ١٢١)

اذن .. فبلند يتحرك على مساحة الماضي كما يتحرك علـــى مساحة الحاضر بذلك الربط المحكم بين الجزئيات مكثفا اياها حد الاختزال ، موءكدا اياها في المعنى منذ البدء وحتى النهاية ، وفي التكرار .. ملونا جوانبها بكل الظلال والموحيات ، معمقا معناها في ذهننا بالفن وبالتقنية بالتقطيع تارة وباللقطة السينمية تارة اخرى وبالمحاورة ثالثة وبالحرف الناعم وبتداخل الاصوات، وبالصمت،.. ولكل ما يمتلك الشاعر من قدرات ، يجندها بعـــد ان اســـتكمل شخصيته الشعرية ليضعها في فنه صياغة تلقائية ، لا تصنع فيها ،.

فالقصيدة عند بلند تتدفق تلقائيا بتلـــك العفوية الحلـــوة ، الساخنة ، والعذبة ،.. وبتلك البساطة المعمقة مشحونة بالموحيـــات التي تتركها المفردة والصورة والشطر ، والمقطـــع والقصيدة ، مـــن اللازمة الى الفاصلة الى الايقاع الداخلي ، والموسيقى ، والتناغـــم، منذ البداية وعبر الوسط ، وفي الذروة :

« يا جدي
قل لي
قل لي
ان ابعث في امسك
ان أولد ثانية في فرحة عرسك
ان اولد .. لاجرحا
لا سكينا
لا سجينا .. لا سجانا .. لا مسجونا
فانا ياجدي

ما زلت براءتك ، كل براءتك
في الوعد وفي العهد
قل لي ..
هل .. لي »

واخر ما يداهمنا به بلند هذه المفردة المنحوتة والتي لا يمكـن ان تقتلع من صلب القصيدة فالقصيدة عند بلند الحيدري ذات وحدة موضوعية ولا يمكن اقتطاع اي جزء منها حتى لو كانت مفردة واحدة، بل ولانها مفردة واحدة !

ولو خيرت ان اقدم لـكم قصيـدة تقف عصريا ، فـي ذروة اهتمامنا لما قدمت سوى «اغاني الحارس المتعب» بكل قصائده ، مع اني وقفت طويلا في مقدمة الديوان وفي «حوار في المنعطف» فبلند بعد ان يكون الحارس المتعب وبعد ان يتجاوز ذاتـه الى الحارس الاعم والاكثر شمولية ومسوءولية ازاء العصر يتبقى له وعليه ان يحاور الحارس الحزن ، ان يحاور الحزب الثوري الذي يوءمن على يديه المنفتحتين بالخلاص ، يحاور القضية يحاور السقوط في النوم.. اذ كيف ينام الحارس :

« ولم تزل تحرق كل لحظة برلين »
كم « برلين » عربية تحرق في عصرنا الدامي يا بلنـد ؟
كم « برلين » افريقية تحرق في عصرنا المجنون يا بلند
كم « برلين » في جنوب شرقي آسيا ، تحرق في عصرنا يا بلند
وكم برلين تتقد كمليون جذوة داخل اميركا نفسها داخـل اوربا
داخل العالم والعصر ، يا بلنـد
لكن يتبقى على الحارس ، في الختام ، ان لا ينسى انه

مسوءول عن كل هذا العصر
وربما سنطلب منه النجدة .

اشـــــارة :

عن ديوانه «حوار عبر الابعاد الثلاثة» الذي صدر عن وزارة الاعلام ــ بغداد ــ مديرية الثقافة العامة في سلسلة «ديوان الشعر العربي الحديث» رقم ٢٥ ــ اختلفت الآراء فمنهم من اعتبره عمـــلا ثوريا ومنهم من لم يجد فيه اضافة على شعر بلند ، ومنهم من اعتبره منحى صوفيا ووجوديا .

لكن هذه القصيدة ــ الديوان ، التي مثل فيها بلنـــد كـــل خصائصه الشعرية التي تحدثنا عنها ، يشكل ذروة في شعر بلند دون شك ولقد اخذت منه هذه القصيدة ــ الديوان « جهدا طوال سنة كاملة» وكما يقول بلند نفسه» راجعت فيها فكرة قتـــل الاب عنـــد ديستويفسكي وفرويد وريلكه وعدت ثانية لقراءة فكرة الحق عند هيغل ضمن الانسان في الذات والانسان في الموضوع والانســـان في المطلق . وكان ان خرجت ببنائية تقوم على نهجين اساسيين همـــا الملحمية والدرامية كما سعيت لالغاء الزمن المحدد الى الزمن المطلق كما يفعل المسرح التسجيلي وكان لها عدة ازمنة : زمن في الداخـــل هو فراغ اثيري ، ومثله زمن في المطلق الا ان الزمن في علاقة الانسان بالموضوع كان زمنا واقعيا ثم انني استخدمت فيها النثر الموقع بعد ان راجعت القرآن والانجيل والتوراة ، وجدت ان قابلية التجويـــد والمصاحبة الموسيقية ناتجة عن ايقاع متكامل في النثر يقوم علـــى

اصغر تفعيلة هي «فعل» فاستخدمت هذا الايقاع في النثر والـذي يسهل الاحساس به في الالقاء» ويستطرد بلند قائلا عن تجربته هذه : «خلال عملي في القصيدة احسست بالاضطرار ومن خلال التجربة الى الوصول الى هذه الشكلية التي استخدمت فيها بعضا من معطيات تجاربي السابقة كاستخدام الحوار وتجزيء الصورة الكبيرة ، واضفت الى ذلك ما فرضته التجربة كاستخدام النثر ، الذي جـاء طبيعيا عندما اردت تصوير (الانسان في المطلق) ان استخدم اللغـة الدينية لانها اللغة الوحيدة التي ارتبط فيهـا المضمون بالشكل ، فلغة الفلسفة لا تملك ذلك ولغة المبدأ لا تملك ذلك بينما اللغـة الدينية تمتلك اللفظة فيها هذه الحساسية ، وكان الله في القصيدة وهو جزء من هذا المناخ الديني يمثل البعد النسبي المتغير :

« يا رب فمن بعد عنـك — لم يرك
يا رب ومن قرب منـك — لم يرك
والقائل اني انا الرب — لم يرك

في المربد الثاني ـ يستمر بلند ـ وعند عرض الدكتور محمد طارق الكاتب لجدول التفعيلات وقبل ذلك عند مراجعتي كتابه وجدت ان ثمة تفعيلة ـ وبالاحرى تجزيئا تفعيليا يمر من خلال كـل الابحر ، واذا حرفت هذه التفعيلة لتأخذ شـكل المقطع «التسلسل» يمكن ان يقرأ كل شيء بايقاع منغم ، وعرفت من «الرحابنة» ايضا انهم تحسسوا ذلك عندما لحنوا قطعة نثرية لجبران ولكن هـــذه

القراءة المنغمة قد توقع احيانا في الاشباع مما تعافه الاذن العربيــة والبناء اللغوي فيها » .

ثم يوءكد بلند : « انا اعتقد ان كل تتاجي بعد « اغاني المدينة الميتة» ، نظرتي منها الى المرأة كتواصل حضــاري ، الاب كقطــع حضاري ، استعمال الحوار ، المنظور ، كل هذه الاطراف التي جاءت موزعة في قصائد مختلفة التمت في «حوار عبر الابعاد الثلاثــة» واحتاج الآن الى خلق هذا التراكم الكمي للخروج بقصيدة تتجاوزها ، وانا اشعر حاليا بانني في لحظة مراجعة كل امكاناتي » .

« من حوار مع الشاعر بعد فوزه بجائزة اصدقاء الكتاب لعام ١٩٧٢ نشرته مجلة الف باء العراقية العدد ٢٣٣ السنة الخامسة ١٤ شباط ١٩٧٣ ص ٤٤ــ٤٥ » .

واذا كان ديوان بلند الاخير «حوار عبر الابعاد الثلاثة» يوءكد الصراع الدرامي عبر تطلع الشاعر في الذات وعبر تحرك الواقــع المضاد ، من هنا فهو يستعمل الاصوات الداخلية المتناقضة لتأكيــد هذا الصراع ومع ان بلند تجنب ان يكتب قصيدة الديوان هـــذه بشكل مسرحي ليبقي على الطابع الشعري مسيطر عليهــا ، لذا فهو حين يمزج بين الملحمية والدرامية فذلك لان الاطار الذي وضع بــه القصيدة هو الاطار الصالح والوعاء المناسب للتعبير عن الاصــوات الثلاثة التي تدور القصيدة ضمنها ، اذ يمثل الصوت الاول علاقــة الانسان بذاته والصوت الثاني علاقة الانسان بالموضوع والصوت الثالث علاقة الانسان بالمطلق وكل هذه الاصوات تتداخل ضمــن

الفرد الواحد اي ان العمــل الشعري فــي هــذه القصيدة مسرحة الانسان الواحد عبر نزوعه الداخلي وعبر تمزقه مع الخارج وعبــر تكوينه لخلفيته الذهنية مبدئية كانت ام دينية او فلسفية ، ونجــد في الصوت الاول الانسان بكل صدقه في داخل نفسه بين السقوط في اليأس وبين الثورة بين الخيبة والتفاوءل وبين الحلم والواقع، في صراع متداخل اما الصوت الثاني فقد لمسناه واضحــا في علاقته مع الموضوع ضمن سبعة وجوه كناية عن خطايا سبع فنحن فـــي الخارج نسقط في التملق ونسقط في الخوف من الزمن ونسقط في رعب المكان ونسقط في المجاملة الى غير ذلك ، وكل هذه الوجوه السبعة تشكل حدود السجن الخارجية للفرد في ذاته •

اما الصوت الثالث فيتمثل بالخلفية الذهنية التي تتكون عنــد الفرد وتكون مذهبيته والتي قد تفسره الى حد ما ، الا انها لا تستطيع ان تبرره تبريرا مطلقا فثمة تمزق بين هذه الخلفية وبين التحــرك اليومي للحياة وأفترض بلند « الله هو الحق الذي تدور حوله هذه الاصوات لتحدد المسافة بينه وبينها » •

(راجع : مقابلات الطريق : حوار مع الشــاعر بلنـــد الحيدري حول : الابعاد الثلاثة واعماله الشعرية، وقضايا الشعر الجديد ، اجرى الحديث : قاسم حول مجلـــة الطريق ٩ــ١٩٧٢ •

٣ - سعدي يوسف :

الحضور الواعي للشاعر

* « ان الوقت قد حـان
لنقول كلماتنا القليلة
فغدا تنشر الروح الشراع ! »
« سيفيريس »

يسجل الشاعر سعدي يوسف في ديوانه «بعيدا عن الســماء الاولى»[1] حضورا تاما كانسان و «يوءكد ذاته بكل مشاعره فــي العالم المادي » عبر الكلمة الشعرية . فحين صدرت له «قصائــد مرئية» وكانت المجموعة الاولى للشاعر التي تطبع في بيروت ــ ولهذا

(١) سعدي يوسف بعيدا عن الســـماء الاولى .. منشورات دار الاداب ــ بيروت ١٩٧٠

الاعتبار بالذات اعاد سعدي نشر بعض قصائده القديمة تأكيدا منه بان الشاعر هو امتداد زمني داخل التاريخ وهو كائن ينمو حضاريا ومن هنا فان الضرورة الموضوعية هي بالذات اولـدت قصائـده ، واوجدتها لذا فانحضور الشاعر ضرورذاساسية لاثبات انه موجود•• ولمنح افعاله الشعرية والحياتية مدلولها الثوري الفعال ••

وقد فعل الشاعر العراقي بلند الحيدري ذلك ايضـا ، فـي ديوانه «خطوات في الغربة» وللشاعرين قناعتهما حين نشرا قصائد جديدة بل احدث قصائدهما فـي موءخرة الديوان بحيـث يمنح الديوان روءية واضحة للمتلقي عن تجربة الشاعر الذي يصارع ضد ابعاده ومنفاه ــ نفسيا ومكانيا ــ عن السماء الاولى ولما يزل به توق شديد للعودة الى نفس النبع والارض •• فكان حسهما ــ بلنـد وسعدي ــ الحاد بالاغتراب واضحاً لدرجة المرارة •

سعدي ، اذن بعد ان قدم نفسه ــ متكاملا كتاريخ ــ فـي ديوانه «قصائد مرئية» عاد ليطرح نفسه في قصائد جـديدة تمثـل مرحلة الاغتراب في «بعيدا عن السماء» ، لكن الشاعر ــ في هـذا المجموع الشعري ــ يظل لصيق الصلة بالوطن والانسان والقضية عبر منظور غير ساكن للكلمة الشعرية ككائن ولدلالـة القصيـدة وتأثيرها على المتلقي •

فهل تسجل قصائد الديوان تاريخا خاصا بالشاعر ، يسجل بـه حضوره الواعي عبر زمن الاغتراب ومكانه ؟

بالتاكيد ان القصائد الجديدة تشكل تاريخ الشاعر ضمن زمن

الديوان ــ كما تسجل حضوره الواعي ، والجواب •• اجل «اذ من ذا يسهم في كتابة هذا التاريخ اكثر من الشاعر نفسه ؟ »

سعدي يوسف ، على ضوء ما تقدم ، شاعر موءرخ ، وموءرخ ذو حضور واع لفن شعره •• ومن المجحف والخطأ البالغ ، الاعتقاد بان سعدي لم يقدم جديدا بعد دواوينه الخمسة التي شكلت تاريخ شعره وتاريخ فنه حتى صدور «بعيدا عن السماء الاخرى»[٢] •

سعدي ليس كالذين يفهمون التجديد قفزات مصطنعة علـى اكتاف ديوان الشعر العربي والعالمي لان التجـديد لـدى سـعدي ــ باعتقادي ــ امتداد مدروس ومقنن وموءرخ لمعطيات الزمـن وصراعاته وكل تناقضاته شعرا وتراثا وتجربة حياتية ولا يمكن بنـاء صرح اية قصيدة جديدة على اساس واه او على اساس قطع الظاهرة الجديدة عن صلتها بالماضي وبالتراث ، ولان سعدي ملم الماما واعيا بتقنية القصيدة ومعمارها الفني فهو ملم ايضـا بتاريخ القصيـدة العربية عبر عصورها المتنوعة فهو يدرك تاريخ شعره ويدرك تاريخ فنه لانه يعي موقعه الآن وموقعه بالامس ، وما يجب ان يكون عليه موقعه غدا لذا فهو يحقق لذاته الامتلاء المطلوب والتواجـد التـام والانسجام مع الجمالي والجماعي ، والهادف من الاشياء •

---

(٢) للشاعر : « اغنيات ليست للاخرين » و « القرصان » و « ٥١ قصيدة » و « النجم والرماد » و « قصائد مرئية » قبل « بعيدا عن السماء الاولى » وله « نهايات الشمال الافريقي » و « الاخضر بن يوسف ومشاغله » وآخر دواوينه صدر في بيروت ١٩٧٤ عن دار الفارابي وهو بعنوان « تحت جدارية فائق حسن » ويتضمن قصائده الاحدث .

وسعدي في «بعيدا عن السماء الاولى» يمنحنا ابعاد تجربتـه ووعيه وحضوره التام بمضامين واشكال قصائــده وبتواجدهـــا وتراصفها في ديوان وبدلالة العنوان الذي اختار لها ، بدءا بالصيغة الفنية للقصيدة وانتهاء بتثبيت تاريخها ومكان نظمها في التذييل فالقصيدة عند سعدي يوسف ليست ذات معمار عمودي والـذي يعتبره عملا مكتوبا يخضع للايقاع والقافية والوزن بل انهـا تحقق ــ كضرورة ــ عنصر التأثير في ذاكرة المتلقى ليس «في غفلة مـن ارادة القارى»[٣] بل في التفاعل مع ارادة القارىء والمتلقي •

سعدي يترك قصائده في ذهن المتلقي لانه يدفع المتلقي للمشاركة في وعي زمن وحدث وموقف القصيدة • وبهذا يظل سعدي يتميـز بخصوصية التناول والتعبير وهو لم يجمد عند خصائصه المميزة في بناء معمار القصيدة بل عمقها ، واغناها في ديوانه الجديد هذا :

١ ــ لما يزل «الايقاع الداخلي» في قصائد سعدي حارا ومنسجما مع الايقاع الخارجي •

٢ ــ «قافية» القصيدة الحديثة ، ذات غنائية وموسيقى غير محدودة بنهايات العمود الشعري بل مشبعة بالتناغم الحديث ، اي ان سعدي يهتم بنهايات الاشطر وتشابهها وتناغم موسيقاها ، وقد

---

(٣) انظر المقدمة التي كتبتها د . سامية اسعد لترجمة ديوان لوي اراغون : « الزا وعيون الزا » منشورات الهيئة المصرية للتأليف والنشر ــ القاهرة ــ ١٩٧٠ ــ حيث تقع الكاتبة بالعــديد من التقديرات والتحليلات السوريالية والبعيدة عن فهمنا الواقعي ، في شعر اراغون .

يقوده هذا للعودة الى هندسة القصيدة العمودية يوما ما •

٣ ـ «الصورة» في معمار القصيدة تسجل موقفا وتطرح فكرا في هذا الديوان ، ايضا •

٤ ـ تظل «ارضية» قصائد سعدي ملونة بمنـــاخ «طبيعي» مليء بتأثرية واضحة ، وبانطباعية احيـــانا : (الـــريف ، البحـــر ، القرية ••) •

٥ ـ «المضمون الاجتماعي» لدى سعدي ظل مرتبطا بالعراقي انسانا وارضا وقضيـــة وبالعالمي شـــمولا انســـانيا وتطلعـــا ليـــس كوزموبوليتيا بل امميا •

٦ ـ المعالجة ظلت تدور داخل اطار «الرومانتيـكية ـ الواقعية» في البعد العام لقصائد الديوان •

٧ ـ «البساطة ـ المعمقة» هي سمة «لغــة» القصيـــدة والمفردة عند الشاعر •

٨ ـ «التنقيط» و «الفراغات» بين الاشطر والمقاطـــع ودلالاتهـــا الزمنية وموحياتها النفسية والفنيـــة والسياسية ظلت تتشـكل مع وعي الشاعر لتقنية القصيدة •

٩ ـ كذلك استعمال الارقام وايقاعها ـ وبخاصة باللهجة العاميـــة العراقية ـ ودلالة هذه الاستعمالات •

١٠ـ مدلول «التذييل» بالزمن والمكان كجزء متمم لمناخ ومضمون وشـكل القصيدة •

١١ـ استعمال «المفردات الاجنبية» بغراماطيقيتها ، وشـكلها لاشباع

جو القصيدة بواقعها التاريخي •

١٢ــ «المدخل الاستهلالي» في قصيدة سعدي يقود الى «اضـاءة الحدث» عبر تنامي «الصور والمواقف» داخل معمار القصيدة•

١٣ــ «الوطن ــ القضية» و«الوطن ــ الاغنية» و«الوطن ــ الحبيبة» و «الوطـن ــ الانسان» و «الوطـن ــ الحريـة والتقـدم» و «الوطن ــ الحزن» و «الوطن ــ البديل الاروع والتطلع» ظلت هذه المعاني تجد رموزها في مضامين قصائد سعدي •

١٤ــ استعمال «النثر» لتعميق الواقع في ذهن المتلقي كقصيـدة «مرثية الى هادي طعين» ــ مثلا ــ ••

اذن فسعدي يخطط لقصيدته جيدا وهو بذلك يسجل حضوره الدائم والواعي والمنسجم مع تنامي الموءثرات النفسـية والحسـية والثقافية والحضارية في مجمل لغته وتعبيره •

ولان سعدي يفكر بصمت ، فهو يحيل صمته هذا الى وعـي للضرورات عبر استلهام واستشراف ابعاد الممكنات من الامور فـي الواقع الحي لذا فهو يعطي قصيدته للمتلقي ضمن ادراكه لعقليـة هذا المتلقي وظرفه وتياراته ، واخر متراكمات همومه واخر مواعيـد انفجار هذه التراكمات من هنا تأتي قصيدة سعدي مشبعة بتأثيرهـا النفسي والغنائي على نفسية المتلقي ولانها قريبة من الوجدان ، اليفة، حتى في حزنها العميق • لذا فهي تضيف وعي الشاعر وحضوره الى وعي المتلقي وحضوره الخاص لذا فانت تحس ازاء سـعدي بانـه يقف في مواجهتك انه موجود ، ومتى يوجد الشاعر يوجد شعره ،

وتوجد القضية قبل ذلك اذ «يوجد الشعر بالقدر الذي يوجـد به تفكير في اللغة ، واعادة خلقها في كل خطوة مما يتطلب تحطيـم اطار اللغة «الجامد» والقواعد وقوانين الكلام «المحافظة جدا» وهذا هو «ما جعل الشعراء ــ الخالدين ــ يقطعون شوطا بعيدا في سبيل الحرية» كأراغون وايلوار وناظم حكمت ونيرودا .. الخ .

اذن فحرية الشاعر وحرية القصيدة وحرية التعبير الخاص تتحقق وتتشكل في شعر سعدي عند فهم الضرورة وعند فهم ابعاد الحضور الانساني الواعي في كل خطوة يخطوها الفنان ابان عملية خلق اثره الفني ، وهو في سبيل ذلك يسعى لتحويل القصيدة ثم الديوان ثم عنوان الديوان الى عمل جمالي : الى فن .. وهو بذلك يعطي نسغاً خاصا وجديدا لقيمة الكلمة والرقم ، والتاريخ ، والمفردة الاجنبيـة والعبارة النثرية في قصائده .

انه يعطي الشعر نفسا خاصا ، نفسا ليس تسجيليا ــ وثائقيا ــ محليا ، بشكل مغلق ، بل بشكل منفتح على عالمية ذات شمول انساني ، كل ذلك مع احتفاظه بخصوصية الارض التي يتحرك عليها كما قلنا : ارضه الاجتماعية ، الفكرية ، الحسية ، الذاتية .. قبل ذلك وبعده ، طبيعته الخاصة كواحد ممن يجيدون التعبير تلقائيا عـن (الخجـل البصـري) الرائع .

يقول اراغون :

انا اغني بالمعنى الذي اعطاه فيرجل لهذه العبارة :
« اتغنى بالسلاح وبالانسان » ولا يمكن ان يرفض

غنائي ان يكون ، لانه سلاح في يد الانسان الاعزل ،
لانه الانسان نفسه ، والحياة سبب وجوده ..
انا اغني لان العاصفة ليست من العنف بحيث
تطغى على غنائي ، وايا كان الغد ، يستطيعون
ان ينزعوا عني الحياة ، لكنهم لن يطفئوا غنائي »

وهذا ما عاشه ويسعى اليه سعدي يوسف ــ ايضا ــ .. اذ انه رغم «الوقت الصعب» ساعة «الحقد العظيم» قد استطاع ان يختزن حزنه ليبين بعدئذ «لهذا البلد الممزق ، وجه الحب المتألق» حتى لــو عصفت اعتى الاعاصير بكل قيم الانسان والماضي والقضية .

ان سعدي في «بعيدا عن السماء الاولى» يسبح باتجاه الضفة الاولى ، السماء الاولى ، لانه لما يزل يحب هذه السماء يحب هــذا الوطن ، وليس سهلا على انسان قضى عمره لصيق الوطن ــ القضية، والاغنية والحزن، والانسان والتطلع النبيل، ان يغادر الوطن الكبير، وان يكون خارجه ، دون ان يعاني من غربة عنيفة واستلاب حاد .. فكم كان عنيفا وفظا ان يحاول الشاعر العراقي سعدي يوسف حضور الموءتمر السادس لاتحاد الادباء العرب الذي انعقــد فــي القاهــرة ــ مثلا ــ دون ان يستطيع لان جواز سفره المسحوب منه ، انذاك، لا يسمح له ان يكون «عراقيا» في موءتمر القاهرة ؟! .

فهل اعتى من ذلك واعنف واكثر مرارة واستلابا وايلاما للشاعر اذ يكون «بعيدا عن السماء الاولى» بالرغم منه !؟ .

ثم .. ماذا يذكر الشاعر من قضية الانسان العربي اعمق من

جراح وطنه وابناء وطنه ورفاقه في المواقف والمعتقلات ونقرة السلمان. وموت هادي طعين (قصيدة وفاء الى نقرة السلمان ص ٤٢) وبدر شاكر السياب ، زميله ورفيقه وابن مدينته «حيث الحضارة اوقفت سنتين حتى مات شاعر» مرثية ص ٣٤) ومن وقوع الشاعر الانسان «في قبضة السجان» (كلمات شبه خاصة ص ٩) ؟! .

ثم ما أقسى الحياة على الشاعر حين تظل « أوراقـه تستمطر الجوعا» تحت السماوات الغريبة» (خواطر في مدينـة قريبـة مـن البحر ص ١١) ؟! .

وكم هي قاسية حياة المنفى ، حين يظل الشاعر يحلم بالشـط والذكريات ومدينته «البصرة» فيبكي، وحين يفيق فيجد فوق وسادته قطرة «لها طعم الطحالب» : «انها البصرة» (قصيدة : شط العرب ص ١٤) ؟! ثم هل امر على الشاعر من ان يفارق الاصدقاء والاحبـة فيتذكر ذلك الصديق الذي :

مرّ على باب حديقه
واختفـى
لم يفتح الباب ، ولم يعرف صديقه »
(بطاقة زيارة الى رشدى ص ١٧)

وحين يموت الشاعر كل ساعة وحوله :

« تولد او تموت
الناس والاشجار والبيوت »
(رسائل جزائرية ص ٢١)

فاي معنى لوجوده هناك «بعيدا عن السماء الاولى» اذن !؟
سعدي اذن ، يبحث عن التعويض في الغربة ، يبحث عـن الحضور التام في حركة الاشياء وعلاقاتها لذا فهو يتأمل العالم ونفسه عند «اسوار عكا» (ص ٢٦) فيحاسب ذاته بأقرارات توكيدية :

« او من ان النار قد تحرق العار الذي في وقد تخبو ..
اؤمن ان البغض اعظم ما يمنحه الحب .. »

ثم في مراجعات سعدي «لشجرة الدفلى (ص ٢٩) وانغماره في «الشخص الثاني» (٤) (ص ٣١) الى ارتطـام الشـاعر بالامجاد

---

(٤) اهمية « الشخص الثاني » كقصيدة لدى سعدى ذات عـلاقة بثقافته فقد سبق له وان ثبتها في ديوانه « قصائد مرئية » مع فارق مهم هو انه حذف الاهداء : « الى لورنس داريل » فى هذا الديوان .. وقصيدة (داريل) التي هي بنفس العنوان « الشخص الثاني » سبق وان ترجمها الاديب والصحفي العراقي الشهيد حميد رشيد فى مجلة عراقية بعد ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ وقـــد اعجب سعدي بها بالذات ، ثم ان سعدي غير كلمـــة « مرتاع » (ص ١٥٩ ــ قصائد مرئية) بكلمة (يرتاع) (ص ٣٢ ــ بعيـــدا عن السماء الاولى ــ ثم غير في تاريخ القصيدة ومكانها : سيدي بلعباس ٢٥ ــ ١٠ ــ ٦٤ في ديوانه الحـــالي والجزائر ١٩٦٥ فى ديوانه السابق كذلك قصيدة « مرثية » في ذكرى بدر شـاكر السياب (ص ١٨٧ ــ قصائد مرئية) حيث ارخها فى ٩ ــ ١ ــ ٦٥ اما في ديوانه الجديد فقد ارخها في شباط ١٩٦٥ من هنا تأتي اهمية ودلالة هذا الشطر من القصيدة .

« حيث الحضارة اوقفت سنتين حتى مـات شاعر » اذ ان مرثية السياب اكتسبت هنا بعدا جديدا الا وهو مرثية العراق لذا فالقصيدة ــ هذه ــ هي امتداد « لمرثية الالوية الاربعة عشر »

السالفة حين القت به مرغما على شواطيء «الحي العربي» في المنطقة الاسبانية بالمغرب (ص ٤١) •• الى تذكره وتخيله «مـوقف شـرطة السماوة عام ١٩٧٨» المؤدي الى سجن «نقرة السلمان» حيث يقف الشاعر عند الاتي ويترك الزمن منذ :

« ١٩٤٨ حيث كان هادي طعين عاملا ميكانيكيا سـجينا فـي نقرة السلمان •

وفي ١٩٥٨ حيث كان هادي طعين في نقـابة الميكانيك مطلـق السراح حديثا من نقرة السلمان •

وفي ١٩٦٨ حيث مضت ثلاثة اعوام على موت هـادي طعـين بالسل في نقرة السلمان •

وفي ١٩٧٨ حيث مضت اعوام على وفاة هادي ، يسـتذكر السيارة الاولى وركابها ١ ، ٢ ••••••ر٣٠ الى السيارة رقـم ١٠٠ حيث يحتوي سجن السلمان مجددا ـ كما يتخيل الشاعر ـ ثلاثـة آلاف سجين ينامون جسدا على آخر ، من «ضيق» الصحراء ! •• كما حدث ذلك ، من قبل في سجن نقرة السلمان !

المنشورة في ديوانه السابق والتي يمكن اعتبارها من اصـــدق قصائد سعدي واكثرها حرارة والما وثورة كذلك كرر سعدي نشر قصيدته « ساحة اسبانية » في المجموعتين ويبدو من خلال ما ذكرناه ان هذه القصائد الثلاث « مرثية » و « الشخص الثاني » و « ساحة اسبانية » تحظى باهتمام خاص من قبل الشاعر وهي تدخل ضمن تسجيله لهذا الحضور الواعي من خلال تكرار نشرها في دواوين متعاقبين .

اذن فديوان سعدي هذا ، هو ديوان الاستذكار والمراجعة والتطلع نحو الروءيا الجديدة فى الحياة وفن الشعر عبر الغربة والتشرد والحلم ولكن بحضور الشاعر الواعي •

❋ ❋ ❋

والشاعر سعدي يوسف يمنح قصائده مقومات النجاح والتواصل حين يكون الشعر عنده «مادة للمعرفة» لكن المعرفة التي يطرحها سعدي في «بعيدا عن السماء الاولى» هي معرفة مخضبة بذكريات نزيف الحزن والالم والدم المسفوح على ارض الوطن ، معرفة مطرزة ــ بذات الوقت ــ بالتفاوءل والحب ، والانتصار الحتمي ••

لذا فان الشعر عند سعدي يوسف يبدأ ــ كما يقول اراغون: «عندما تفهم» بطرق ليست بالضرورة طرق الفهم المعادية ، ان الشعر يوصلني الى الواقع بطريقة مباشرة •• والانفعال الشاعري علامة المعرفة التي تم الوصول اليها ــ لا العكس ••)

ان شعر سعدي ينشأ لا عن «الالهام المطلق» بل عن «ارادة الشاعر» وافكاره ومطالبه فالشعر الوطني ــ الرومانسي ــ الواقعي لدى الشاعر يرتبط ــ كما قلنا ــ بالارض والانسان والقضية لذا فهو «يخاطب الذاكرة» ويغني في اشكال تقنية تتخطى القوالب المعادة والمكررة لدى الشعراء الآخرين •• انه يحب ، ويجسد حبه للانسان اينما يكون ، وبهذا يجسد أمميته ايضا •• وهو يعتبر الكلمة «وسيطا» بينه وبين الانسان والزمن والواقع والحلم مع

اننا نحس احيانا نفس «ابي تمام» و «السياب» في شعره فمثــلا في قصيدته «جزيرة الصقر» تحس روحية السياب قريبة الى موحيات قصائد «شناشيل ابنة الجلبي» وليس هذا تقليدا او تأثرا بل اصالة في سعدي كما في السياب اذ ان هذا ليس غريبا فالسياب وسـعدي ولدا في (ابي الخصيب ، جنوب البصـرة) وعاشا وترعرعا هنــاك ؛ وتزاملا وناضلا سوية داخل حركة وطنية واحدة ، ومناخ واحد ثـم افترقــا ... وفرق بينهما اكثر من سبب واكثر مـن مبرر ذاتــي وموضوعي ، وهما ــ معا ــ تاثرا بالشعر العربي القــديم وبابــي تمــام بالذات .

فسعدي الذي ولد في قرية بابي الخصيب عام ١٩٣٤ ، بـدأت محاولاته الشعرية عام ١٩٤٨ ، وهو في «جزيرة الصقر» ــ مثــلا ــ يعطينا «القصيدة التصويرية» قصيدة اللوحة ذات اللون والابعــاد والخطوط التي اعتمدتها الصور الحسية لكننا نرى القيم الفكريــة مضاءة من خلال الصور .

« وانت في الماء تنامين وكالماء الذي يرجف
ترجف اضلاعك ..
تدعونــي
ان امنح الدفء لاطفالك والبرد لأحداقك
والورد والاثمار والالوان لاوراقك .. »

وهو بهذا المقطع التالي بالذات يقترب من السياب :

و «النخل ، أشباحاً ، وسعف النخل اشراكا .

وبغتــــه ..
فتحت للعالم شباكا
وأنحسر الفجر الضبابي وبان الماء والطين
وبعض اكواخ ، ولون فيك مكفونٌ
جزيرة الصقر !
واطبقت على العالم شباكا »

ولولا «بغته»(٥) هذه التي هي من التفاتات سعدي الواعيــة لقلنا ان هذا المقطع للسياب وحين نقرأ ــ «كلمات شبه خاصة» الى عبدالمجيد الراضي نحس ان الشاعر يتألم ، عبر المعرفة لانه يتذكر الماضي حين كان ــ معا ــ في البستان فيحسد كل الذين بامكانهم :

« ان يدسوا كتابا واحدا
في راحتي انسان »

وهو الى جانب حبه العنيف للسماء الاولى يطرح نفسه بحضور تام في كل قصيدة عبر لمسة جديدة او ايماءة او حركة او ايقاعا :

« مطرا فوق الشجر
مطرا فوق الحجر

---

(٥) لقد استعمل الشاعر ناظم حكمت في قصيدته « انه الثلج » كلمة « بغته » من قبل :
« انه الثــلج » سقط
بغته ، ودون علمنا فى الليــل
واستهل الصباح بالغربان
التي طارت على الاغصان البيضاء »

مطرا فوق المطر »

(شتاء سابع ص ٥٠ ـ ٥١)

فبعد هذه الالفة في الصورة تاتي عبارة«مطرا فوق المطر»لتمنح الوقفة والتأمل عند المتلقي للقصيدة ، فالشاعر لا يدعك تقرأ وتمشي بل ان تقرأ وتتوقف وتتأمل ففي التامل والمعاناة بالتامل يولد الجمال، وتولد المعرفة ،•• وبهذا يدفعك الشاعر للاسهام في العملية الشعرية وبعدئذ في العملية التاريخية في التغيير الثوري ، لذا فان هندسة القصيدة لدى سعدي تتشكل عبر تصميم مسبق ووعي تام للشعر كمادة للمعرفة •

« ١ ـ دقت الساعة الدقة العاشر

دقت الساعة العاشرة

دقت الساعة »

(تقاسيم على العود المنفرد)

ثم يتحرك الشاعر عبر موحيات عدة يمنحها للكلمة في التكرار:

« فادخلي يا صبية داري

ان بيتي مزاري

ان بيتي مزا ر »

فهو في اختزال الجملة او العبارة او الكلمة •• يعطينا وقفة التأمل عبر ديناميكية الفعل الشعري (لاحظ التأكيد على « لـم » وطبعها بالحرف الاسود فى قصيدة «الغصن والراية») •

والشاعر لا يحدد الجديد والاهتمام بشكل القصيدة ومعمارها

في اللفظة وحدها ، بل في التكوين العام للقصيدة ايضا ، فهو يخلق التداخل بين قصيدتين ذات هدف واحد ، عبر تركيب واحد .. فانت تقرأ قصيدته «غرناطة» وفي ذات الوقت تقرأ قصيدتين متداخلتين يبرز احداهما الشاعر بطبعها بالحرف الاسود البارز ، فكأن القصيدة الاولى «حالة تداعي» في القصيدة الثانية :

١ ــ منتصف الليل
أ ــ في «البائسين» اراك تبحث في الظهيرة
٢ ــ لقد اطفئت الحمراء
ب ــ وراء بهجة المدينة والمخازن عن حكايات الصغيرة
٣ ــ في الساحة
ج ــ عن منشد اعمى وزاوية تدور بها القصائد
٤ ــ عيناه في الساحة
د ــ سرية ، عن ذلك السفح الذي قتلوا به لوركا
وعن بقيا قصائد .. (٦)

ثم يأتي سعدي على شكل جديد في تصميم القصيدة ، وذلك في التلاعب بموقع الكلمات وتركيبها ثم في اعادة بناء المقطع ، بشكل جديد بحيث يعطيك افقا اوسع للقصيدة ثم يضعك عند نقطة التلاشي في نهاية كل مقطع وكأن الزمن لا ينتهي عند الكلمة الاخيرة،

(٦) الارقام والحروف ــ مني ــ تاكيدا على ضرورة تمييز الشطر عن الاخر في قراءة القصيدة .

ولكي اوضح العمل الفني في هذه القصيدة اضطر لتقطيعها وفـق هذا التخطيط بهذا الجدول :

١ ــ تقسـيم

المقطع الاول

وراء السماء /

الندية /

تمر / العصافير /

هذا المساء /

رأيت / على الريح / خصرك / ان السماء الندية

كرائحة الارض / سرية / والثياب القصيرة

المقطع الثاني :

وراء السماء /

الاليفة /

تمر /

النوارس /

هذا المساء /

رأيت على البحر / شعرك / ان السماء الاليفة

كرائحة / الارض / شرقية / والمرايا الكبيرة

ان تكرار المقطع بكامله واعادة بنائه ، كما هو ملاحظ يوءكد حضور الشاعر في تصميم قصائده ، وفي بناء معمارها الفني •

ثم حتى في استعمال سعدي للنثرية في قصائده كـ «مرثية الى هادي طعين» ـ مثلا ـ يعني ما يفعل ..

بهـــذه القـــدرات الخاصـــة يتميـــز سـعدي يوسـف بتجديده الواعي فهو بقـدر ما يجدد في شكل القصيدة العربية ، يظل لصيقا بالواقع . لذا نراه يستعيد ـ ، وهـــو يكتب قصـائده ذات النفس الثوري ، الموءطر بالحزن والمشحون بالانفعال . اذ يترك قصائده هذه تنثال بعفوية وتلقائية لتمثل الحالة التي وصلتها درجة الاتقاد الشعري عنده كما في قصائده «باب سليمان» ص ٥٣ـ٥٦ و «العمادية» (ص ٦١) وبخاصة القصائد الاخيرة في ديوانه «بعيدا على السماء الاولى» ـ القدرة التقنية التي يستعمل فيها سـعدي مهاراته، والتي هي ..حصيلة ايمانه بالبحث والتقصي فهو لايتعب قطعا في خلق كل ما يمكن ان يغني ابعاد القصيدة ، ويعطيها ابعادا جـديدة في الشكل والمضمون .. وهو حتى في قصائده الموجهة لاشخاص معينين : عبدالمجيد الراضي ، رشدي ، محمود البريكان ، يخاطبنـا جميعا ـ نحن كل اصدقائه ورفاقه ـ بنفس الكلمات المتألمة ، وهـو في ذلك كله يوءكد رغبته الحارة في العودة الى السماء الاولـى (الوطن والحزب والقضية) يظل يرجو البحر ان يمنحه الشيء الكثير ويعيد اليه اعماقه العليا ، ويجلو الروءية بعينيه فصـدى وحشـة الغربة يتجلى عند سعدي في مجمل قصائد الديوان وكأنها امتـداد الى «ترتيلة البحر» اخر قصائده المرئيـة ، والتي يصـرخ فيهـا الشاعر بألم :

يا بحرنا الازلي ان تهنا فضيعناك حينا
ان كنت قربانا لالهة سواك
ان لم تمرغ في عواصفك الجبينا
فلاننا ضعفاء اسرى
ولاننا ضعفاء اسرى
ولان شيئا مات فينا
يا بحر جئنا مرة اخرى
فلا تكن الضنينا

اذن فالبحر هو البستان وهو السماء الاولى وهـو الوطـن والحزب والقضية وهذا الاعتراف السياسي الواضح دلالة تواضع الشاعر وحبه لقضية شعبه وامته والبشرية التقدمية وبهذا الصدق يظل يتحدث سعدي عن نفسه وعن الآخرين :

«ولاننا ضعفاء اسرى ..»

فسعدي لم يخسر صدقه ، ولهذا لم يخسر احبابه ولا لغتـه ، ولا استمرارية الكتابة ..

لذا كان صوته ، ولما يزل ، عميقا في نقده الذاتي ، حتى جاءت قصيدته «كلمات شبه خاصة» وغيرها لتسجل اعترافا جديدا بهـذا الحضور الواعي للشاعر من خلال قهره ، وغضبه ، وازمته ايضا.

ان قصائد ديوان « بعيدا عن السماء الاولى » تسجل شهادة الشاعر وطموحه للعودة الى النبع ، وتغييره قيم الواقع الراكـد ، ويظل عبر توحده يمتلك ذلك الصوت العميق المتألم الـذي يفيض

شوقا من الاعماق :

« تخجل ان تأسى ولا تقدر ان تضحك
وتعصب العينين حتى لا ترى جرحك
تريد ان تبقى قويا دون ان تقوى »

ومع ان صوت الالم والتوحد ينسحب احيانا على حزن عاجز، حزن متشائم لكنه يتفجر في الاخير ، عن تطلع نبيل وخير •• حين يسترجع الشاعر بذهنه صورة النخيل والذكرى والبصرة :

« وكلما ارعدت الادواء اعضائي
واجهني النخل
نحيلا ، غامضا ، مستوحدا ، نائي
قاماته ، تمنحني لحظة ايماء
وسعفه يهمس في العتمة ، اسمائي »

* * *

اذن فالديوان يشكل ، بمجموع قصائـــده ، معـــاناة الشاعر الحقيقية ، ليس في خلق الشكل الفني ، واعطاء مفهـــوم الشـــاعر للجمال ، حسب ، بل والمضمون الموءثر الصـــادق ، بلا ضجـــة وبلا حاجة للاعلان عن كونه «مسيحا» جديدا يحمل صليب الالم على ظهره وهذا ما يميز تواضع وبساطة الشاعر المعمقة ضمن اطار الواقعيـــة الرومانســـية ••

وهذه المعاناة التي عبر عنها الشاعر ليست سمة خاصة بل يمكن ان نعتبرها ظاهرة تنسحب على كل الشعراء العراقيين المبدعين ••

ويمكن ان نقول بداهة ، بان الشعر الحقيقي هو الذي ولد فـــي المعاناة ووسطها وهو الذي ولد ايضا خارج الضجة واقول خارج الضجة لانني لا استطيع الجزم بالقول : خارج الوطن ! اذ ان التصاق الشعراء بالوطن انسانا وقضية هو ابرز سمات نجاحهم وابداعهـــم حتى ولو كانوا مغتربين داخل اوطانهم بل وبسبب ذلــك فـــي اكثر الاحيـــــان :

محمد مهدي الجواهري ، بدر شاكر السياب ، عبدالوهـــاب البياتي ، بلند الحيدري ، محمود البريكان ،•• وسعدي يوسف ، والعديد العديد من ابرز الشعراء الذين اثروا واغنوا الكلمة الشعرية وغنوا الوطن والانسان •• فهوءلاء كتبوا اروع قصائدهم حين تظل القصيدة الاروع ولفترة زمنية طويلة هي تلكم التي تدخل العراق من خارج الضجة ، اذ ان العديد العديد من القصائد التي تذاع ويتسع نشرها بسبب مركز الشاعر الرسمي ، ليست صادقة في تحديد قيمة الشاعر ، لان ما يحاط بها وبالشاعر من «مجد» هو هالات زائفة ومصلحية وكثيرا ما واجهتنا هذه الظاهرة المرضية ، على الطبيعـــة للاسف •• وفي جميع العهود التي مرت بالعراق •

ان الشعر الحقيقي هو الذي يلد وسط المعاناة ولا يستأذن حين يتسلل الى قلوب القراء بلا حيطة ، ولا جواز سفر رسمي ! وسعدي وقصائده من هذا النمط لانها نابعة من صدق المعاناة ومن ثم اصالة الشاعر نفسه •• ومتى ما اصبح الشاعر يطالب الآخرين بالكتابة عنه ، صراحة ، او تلميحا ، اغراء ، او ضغطا ، اذ ذاك ، لم يعد الشاعر

هو ذاته المبدع بل طالب المجد •• وان كان زائفا وهذه اخطـر آفة تواجه الشعر العراقي الحديث ، او المعاصر ــ بصورة دقيقة ــ والشعراء ، بصورة ادق ••

ومع ان سعدي في (خجله البصري) وانطوائه علـى نفســه ، لايعني زهدا في شهرة ، او مساهمة ، او مسيرة ،•• كلا ••، الا انه يظل ولفترة طويلة يسير مع الجميع ، ولكن داخل تفرده الخاص :

« اسير مع الجميع •

وخطوتي وحدى » « استطراد : ص ٩٥ »

لكنه يظل في نفس الوقت ، الشاعر المعبر عن شرائح واقعنـا اليومي اجتماعيا وفكريا وسياسيا وقد تخطت قصائده في تعبيرهـا عن الواقع اليومي ، كل اثام وشوائب الفوتغرافية المحنطة ، لمـا يتمتع به الشاعر من قدرة تقنية ، في خلق اثره الفني •

انـــا نظـــل تتذكـــر بحب ومودة ، هـــادي طعين المناضـــل الذي استشهد داخل السجن ، متأثرا بمرض السل ، وصمد وادي العامل النقابي الذي اغتيل على ضفة شط العرب ، ومحسن الفلاح من هور السفطة و •• وكل النماذج الانسانية التي استلها الشاعر من الواقع وصورها بصدق •

كما سيظل سعدي يوسف الشاعر الذي يتمثل قيم وامال ابناء شعبه وطموحاته الخيرة ونضالاته وما رافقها من آلام ودماء ودموع فهو اساسا ، ظل ولما يزل متفهما، وواعيا، لروح العصر، والاتجاهات الجديدة في الرفض والاحتجاج ، والتمرد والمقاومة فالثورة •

هذا هو سعدي «السماء» التي كان بعيدا عنها والذي اضناه البحث عن عمل في بيروت ، بعد تغربه من العراق ، كما اضناه سلوك الناشرين ، ولم يسقط في حبـــائل مغريات المجـــلات والموءسسات المشبوهة ، فذهب الى الجزائر ليعاود خدمته لاجيال فتية من ابنـــاء العروبة ، مدرسا للادب واللغة العربية ، كما كان فيالعراق، بتواضع الشاعر الانسان الذي ما تدافع يوما بالمناكب من اجل جاه اومنصب، واقصى ما يعمله انه يحتج او يتألم ، او يتذمر حين يوضع في غيـــر موضعه ..

وعبر هذه الرحلة داخل المعاناة ظل سعدي يســـجل حضورا داخل الازمة ، وداخل الانسان ، وداخل الوطن ، حتى وان كـــان «بعيدا عن السماء الاولى» .

* * *

واذا كان هذا الحضور الواعي ينسحب على شعر سعدي الآخر: في ديوانه «نهايات الشـــمال الافريقي» و «الاخضـــر بن يوســـف ومشاغله »[٧] فقد لفت نظرنا سعدي في «نهايات الشمال الافريقي» بان وضع كلمات «سيفيريس» في مقدمة ديوانه :

« لا اريد اكثر من ان اتحدث ببساطة

وان امنح هذا المجد

(٧) « نهايات الشمال الافريقي » ، دارالعودة ، بيروت ــ نيســـان ١٩٧٢ ، « الاخضر بن يوسف ومشاغله » مطبوعات وزارة الاعلام ــ بغداد ــ ١٦/١٠/١٩٧٢ .

فلقد أثقلنا اغنيتنا بالكثير من الموسيقى
حتى بدأت تغرق تدريجيا ..
ووشينا فننا بالكثير
حتى ذهب الذهب بقسماته
ان الوقت قد حان
لنقول كلماتنا القليلة
فغدا تنشر الروح الشراع ! »

فهل يكتفي سعدي بان يتحدث ببساطة ، وان يقول كلماته القليلة وان يمنح هذا المجد ؟!

هذا الاشتراط الذي وضعه سعدي لنفسه في استعارته كلمات (سيفيرس) يعني ان الشاعر يتحكم بشعره وبارادة تعبيره ، كيما يكون الشعر المادة التعبيرية «التي تسكت عندها اللغة الدارجة» .

لقد ابحر سعدي وهو يمتطي سفينته الملونة الاشرعة ، وقد ركز على لون الصارى وارتفاعه وأرضيته بمعنى ان طعم الملح ولون الشموس واعاصير البحر تمنح ترحال سعدي النبيل اضافاتها الخاصة.

اي ان سفرة سعدي الشعرية ذات الحضور المدروس ، تتأثر بالانواء التي توءثر ايضا على مسرى السفينة وعلى نفسية الربان وعلى اخلاقية البحار ..

لقد ظل سعدي «والقرصان» وظل «البعيد عن سمائه الاولى» ولكنه منذ القرصان وحتى «خان ايوب» ظل الملتصق بوطنه والغريب داخل هذا الوطن .

من هنا تأتي تجربة سعدي متشبعة بموسيقى المكان والزمـان والذات فقصائد سعدي قصائد لا تقرأ فقط بل وترى وتسمع •

لذا فان مواطن الاضافة في شعر سعدي الاخير ، الى جـانب ما ذكرناه تفصيلا عن ديوانه «بعيدا عن السماء الاخرى» من استعمال للارقام والكلمات الاجنبية والاستفادة من التشكيل في الصـورة الشعرية ، ••• الخ الى الملصق ، الى تداخل الاصوات الى الحس المسرحي •• بمعنى آخر انه استفاد من كل القنون (الموسيقى، الرسم، السينما، المسرح،••) وجاءت هذه الاستفادة عبر تأثرين :

١ ـ بنية المرحلة التي بدأ فيها سعدي نظم الشعر ، وهي مرحلـة اتقاد ثوري (أو اخر الاربعينـات واوائل الخمسينات) •

٢ ـ بنية ثقافة سعدي وترحاله والتحاقه بالتجارب العالمية بوعـي خاص غير مفتعل ، خاصة ، بتجربة لوركا •

هذان التأثيران جعلا سعدي وتجربته موضع حساب دقيـق عنده لذا فان قصائده الجديدة ليست «لعبة» فنية ، قد تدفع سعدي وشعره بعيدا عن سماء قرائه ومواطنيه كما افترض البعض ، لكنها امتداد لتجربته السابقة ، اذ نجد الملصقات كشكل فني متطور في شعره منذ قصيدته «غرناطة» التي تحدثنا عنها ـ ان قصائد سـعدي «التركيبية» و «حوارياته» و «الملصقات» تدخل ضمن منظـــور الارادة التعبيرية لخلق مالا يمكن التحدث عنه عبر اللغة الدارجـة ، وهي ايضا ، جزء من التخلق الفني الذي يستوعب التجربة الشعرية الماضية ويضيف عليها ثراء تقنيا دون تزويق •

فاذا كان سعدي في «نهايات الشمال الافريقي» ــ مثلا ــ قد قسم ديوانه الى ثلاثة اقسام ، نعتبر الاول ، منها ، هو الاكثر اهمية لان القصائد فيه تمثل نماذج متقدمة ، ثم ان القسمين الثاني والثالث هما امتداد مسرحي ــ في الثاني ــ لقصائد سعدي التركيبية والملصقات ــ ورومانسي ثوري ــ في الثالث ــ لقصائد «النجم والرماد» ففي القسم الثالث من النهايات .. « والذي احتوى على سبع وعشرين قصيدة كتبت بين اذار ١٩٦١ وتموز ١٩٦٢ ، قال فيها سعدي ، كلماته القليلة معتمدا على قصيدة الصفحة الواحدة» او الصفحات .. المشبعة برومانسية العاشق للحبيبة والقضية والوطن على حد سواء ومتلاحم معا .. فبين غزليات سعدي وسياسياته وجدناه اليفا.. وهذه الالفة التي تحولت الى اعتياد وتقليد عند القراء ، رفضها سعدي ــ تقنيا ــ وقدم «الالفة غير المألوفة» ــ ان يصح التعبير ــ واعني القصائد التي تتحدث عن الاشياء اليومية التي تبدو مألوفة والتقاط وتناول يرفض العادة ، ويخلق التأمل والتوقف والتفكير واتخاذ الموقف عند تفحص القصيدة .

ان القصائد السبع والعشرين امتداد لقصائد «النجم والرماد» حيث حاول سعدي ان يجعل القصيدة تتحدث لنا ، بالفة ، محاولا ان يكون اكثر اصالة وصدقا وتفردا ، بمقدار ما تزداد مساحة اسهاماته في الحياة اليومية ، والحب ، والسياسة .

لقد قال سعدي عن قصائده السبع والعشرين ، هذه بانها «قد رفضت الرقابة في اواخر آب ١٩٦٢ نشر معظم القصائد لاسباب

اعتبرتها معقولة .

ثم فقدت القصائد وانقطع اثرها ، في رفوف من وزارة الارشاد عالية ، ويئست من استعادتها ، او حالت احداث دون استعادتها وهي النسخة الوحيدة .

ثم كانت تلك السنوات السبع العجاف التي لم أر وطني فيها ، فلم اعد اتذكر امر القصائد الا نادرا .

غير ان صديقا كريما استطاع العثور عليها وسلمها الي مشكورا في نيسان ١٩٧١ ، وهنا وجدتني مترددا بين نشرها واهمالها ، الا انني اثرت النشر امانة وافادة وتاريخا»[٨] .

من هنــا نجد ان « نهايات الشمال الافريقي » الحقيقية حملهــا القسمان الاول والثاني ، وهما ـ كما قلنا ـ امتداد لقصائد «بعيدا عن السماء الاولى» مع اضافات جديدة في تمكين تقنية القصيــدة من التوغل الى كامل جزئيات معمارها الفني .

والجديد الذي يعمقه سعدي في معمار قصائده الجديدة ، ذلك الاهتمام بالملصق ، والملصق عند سعدي يتخذ شــكل الكلمــات والحوار ، تارة وشكل الصورة ، تارة اخرى .

كيف ؟

قلت عن قصيدته «غرناطة» انها قصيدة في قصيدتين تتحدثــان عن وجود واحد ولكن عبر لغة ذات تشكيل فني ترفض الالفة فــي التلقي ، .. ففي « غرناطــة » أحس كأنني اغني عبر صوت انفرادي ،

---

(٨) « نهايات الشمال الافريقي » ص ١٢٦ .

وكورال في ذات الوقت .. وحين تأتي الطبقة الصوتية في الشـطر الاول بموحياتها الفنية والنغمية ينسل الصوت الثاني في الشطر الثاني وكأنك تستمع الى عمل غنائي تستطيع اذنك ــ ان كانت مثقفـة ــ استيعاب الطاقة التشكيلية والنغاية في هذه القصيدة بمساعدة العـين الفاحصة اما اذا كانت الاذن والعين والحواس تقليدية التلقي ، ومألوفة لن تستطيع استيعاب الحس السيمفوني في هذه القصيدة .

فالشاعر هنا ، كتب قصيدته الاولى ، ثم عاد فكتب الثانيـة وعاد ثالثة ليقوم بعملية كولاج بالكلمات ، ومونتـاج بالاشـطر ، فاخرج عملا ذا مهارة وغير مالوف نقلنا فيه الى اجواء غرناطة ، وقـد فتح في ذاكرتنا كل ما تحمل «غرناطـة» مـن دم وشهادة (لوركـا واغتياله والحرب الاهلية الاسبانية ..) وما يتناظر مع هذه الشهادة من احداث عربية .

هذا اولا من ثم فان الشاعر اراد ان يذكرنا بالزمن اليومي، بالاحداث اليومية ولكن لا بشكلها الاليف الذي يحاول ان يصبـح عادة وتقليدا ، بل بشكل يحاول فيه الغـاء العادة ورفضها .

في حين نجده في قصيدته «قصيدة تركيبية» (ص ٣١ ــ نهايات الشمال الافريقي) يستعمل صورة «انجيلا» المنشورة فـي جريـدة اللوماتيه » الفرنسية فـي ٢٤ـ٩ـ١٩٧١ لتكملة الجـو السياسي والفني للمعنى العام للقصيدة (هذه القصيدة نشرت مـع الصـورة في مجلة الاقلام العراقية اما في نهاية الشمال ص ٣١ ــ فقد اسقطها الناشر من الديوان ، وقـد اسـقط معها الجانب الاخراجي الهـام

في القصيدة والذي له علاقة تامة بالمضمون) اذ لم ينشر صورةانجيلا، وفي قصيدة اخرى لم يضع قصاصات الصحف ـ كما نشرت القصيدة في مجلة «الاديب المعاصر» كملصقات مكملة لجو قصيدة «تسجيل» في حين وضع سعدي مع قصيدته «عن المسالة كلها» والمنشورة فــي ديوانه «الاخصر بن يوسف ومشاغله» ص ٦٥ ـ ٧٥ استمارة برقيــة داخلية موجهة :

« الى الجبهة الوطنية ـ بغداد

الجمهورية العراقية

اهنئك بالعيد السعيد

متمنيا لك دوام الصحة والسرور

سعدي يوسف

بغداد ٢٧ـ٦ـ١٩٧٢ »

وهذه القصيدة نشرت بضمنها الملصق ـ البرقية ـ في الصفحة الاخيرة من جريدة الثورة بعد انجاز التأميم التاريخي ..

كما وضع سعدي في هذه القصيدة مقطعا من الشعر الشــعبي باللهجة العامية ـ المهذبة ـ الى جانب تركيب القصيدة بين مقطــع من الشعر العمودي واخر من الشعر الحديث ـ المدور ـ .

وفي قصيدة اخرى « حوار اول » يحاول ســعدي ان يلصق «نوطة» موسيقية ، بحروفها ويلحنها لصق المقطع الذي يريد ..

ولنعد الى «قصيدة تركيبية» لانها المثال الادق على استعمال سعدي للملصقات وتطوير تقنية القصيدة :

« اقدم وجهك يا طفلة ينصل الدم من وجهها في حديقة:
مشـهد (١)
غابة في الضواحي التي تسكن البحر ، في برشلونة
كنت اعرف اني سالقاك فيها
حينما يهدأ البحر
ابيض كان النبيذ
وابيض قد كان ثوبك ، وجهك ..
وجه السماء
التي ينصع الماء
والملـح
والورق الهش فيها .. »

من روءيتنا لهذا التركيب اللوني (استعمال الابيض لوجههـا وثوبها ووجه السماء) والترابط بين الماء والملح والورق الهشـ .. هذا التركيب اللوني والترابط ، هما موحى ، وبذات الوقت ، معطى فني وسياسي لوجه انجيلا الزنجية التقدمية .

لقد اعطى سعدي للقارىء الذي لا يحتاج الى قراءة للكلمـات وللصورة (اي الملصق) اعطاه الجو الذي يريد من خـلال تشكيله اللوني للكلمات وتأكيده على اللون الابيض الذي يمنح الدلالـة لعدالة قضية انجيلا ولقوة تحديها ولترابط ذلك كله مـع الطبيعـة والكون وقوانين المجتمع .

وفي الملصق عمق هذه الروءية وهذه الدلالات اذ اختار صورة

يشع فيها وجه انجيلا بكامل ما فيه من نقاء ، وضاع هنا «الاسود» ليحتل «الابيض» مكانه الطبيعي في منظور القصيدة ، السياسي ، ومنظور القارىء ـ الرائي ، ومنظور النضال ، وفي قصيدته «حانة على البحر المتوسط » يدخل سـعدي الحوار وسط جو القصيـدة والحوار هنا ملصق بالكلمات (والملصق عند سعدي ليس شيئا خارج بناء القصيدة بل في مركزها ، من الاهمية ٠٠) اقول ادخل سعدي الحوار هنا وبين استعمال «الثلج» و «النار» يكمن الفعل الثـوري الذي حاول سعدي ان يمنحه لبطلة القصيدة :

« اعتـم البحـر
كان يعتم شيئا ، فشيئا ، وكان بريق الثياب القصيرة
يختفي في العيون
يرتقي في ضباب الزوايا سواد العيون
والمرايا ــ النبيذ
المرايا ــ الدخان
المرايا ــ المرايا
في غموض الزوايا »

تأملوا هذا المقطع ، وتذكروه : فالجو هنــا ، راقص ومشـبع بالطقوس الاحتفالية الساهرة ٠٠

ثـــم :

اعتم البحر
منذ الظهيرة (لاحظوا هنا التكرار ودلالته لتعميق المعنـى

ونمو الحدث) •

كان يعتم ، شيئا ، فشيئا ، وكان نخيل الجزيرة •

(هنا استعمل سعدي نخيل الجزيرة كرمز اوسع من رقعة مناخ ومكان الثياب القصيرة •• وهي هنا كاضافـة بعـد بريق الثيـاب القصيرة ••• تعطي صورة مكانية جديدة) •

وكان نخيل الجزيرة

يختفي في سماء من القطن مبتلة

ــ هل تريدين شيئا من الثلج ؟

(هنا ارجو الانتباه الى الملصق الحواري الذي ادخله سـعدي بوعي تام كضرورة في بناء القصيدة : هـل تريدين ــ •• الخ لان تكرار السوءال يحمل معـه طبيعة تنامي الحدث ونضجه وتوتره) ويصعد سعدي جو القصيدة حتى يصل بها الى مكانية دالة ومشيرة :

فندق قرب باب المعظم

غرفة قرب باب المعظم

ليلة قرب باب المعظم

(ويأتي الحدث اكثر وضوحا ، الآن ، فباب المعظم ، المنطقـة التي تقع بها وزارة الدفاع ، والتي جرت في ساحة باب المعظـم احداث كثيرة ، من نضالات الشعب في العشرينـات والثلاثينـات والاربعينات وحتى وقت قريب •• فالزمان هنا له دلالته الاخرى المكملة للجو ولتوتر الحدث :

كنت منكشفا للرصاص الذي جاءني من وراء الفرات

لليالي السياسية المثقلات
للبساتين
حيث تئن البنادق
ــ وهي مدهونة ــ في الصناديق :
غدارة «أستن» او «بورسعيد»

ويأتي الملصق الحواري الثاني ، اكثر شدا مع الحدث ، ويأتي السوءال المصيري ، هذه المرة ، حارا :

ــ انت لا ترقصين
ــ ربما بعد كاسين

ويسألها : ــ شيئا من الملح ؟
وتجيــب : ــ لا •••

ويعود الوجه يعتم ، وهذه المرة يكون سواد العيون الصغيرة، في حداد الموت ، بدلا من «الثياب القصيرة» و «نخيل الجزيرة» •

وكان سواد العيون الصغيرة
يختفي في سواد القماش

اذن بعد تطور الحدث ، تدخل حالة الاستشهاد ، الموت ، ثم الحداد ، جو القصيدة ، بمعنى ان التي حدثها الشاعر ، كانت طرفــا في معركة خسرت بها زوجا او اخا او حبيبا ، شهيدا ، فماذا تبقى لها ، غير ان تنتقم :

« ان كفيه مشدودتان
ان عينيه معصوبتان

انه ، فوق كرسيه ..

سوف يعدم .

ـ هل تريدين شيئا من النار ؟

ـ لا ..

... ...

... ...

... ...

انت لا تفهمين ! »

الصورة الآن واضحة ، بعد ان وصل الحدث الذروة ، داخل معمار القصيدة وطرح الشاعر السوءال المصيري : هل تريدين شيئا من النار ؟ اذن ماذا يكون بديل «الثلج» و «الملح» غير «النار» ؟!

ولكنها تجيب بـ «لا ..» ايضا . وهذه «اللا» الانهزامية ، الخانقة ، لم يجعلها سعدي تنتهي كموقف ـ في القصيدة ـ اذ انه ادان هذا الانهزام ـ وهو يدعو الى الثورة ـ بعد فترة صمت (عبر عنها بالتنقيط بثلاثة اسطر) ثم اضاء الموقف بتلك الضربة الايقاعية النابئة :

ـ انت لا تفهمين ..

لقد اعطى الشاعر بعدا ثوريا لقصيدته رغم نموذج بطلتها السلبي .. ان هذا الترابط العضوي والجدلي الذي يقيمه سعدي في بناء معماره الشعري يعمق في الذهن حضوره الدائم اليقظة في عملية الخلق الفني .

والى جانب الملصق بالصورة او بالـكلمات او بالاعـلان ، فسعدي يمتلك ــ كما اشرنا ــ ناصية عمله الفني ، ففي قصيدتـه ، نهايات الشمال الافريقي التي حاول ان يلقيها في مهرجان المربـد الشعري الاول ، اثر عودته مباشرة ، من الجزائر ، موءقتا ، اختنق صوته انفعالا اذ كانت الدموع متجمعة في حنجرته وفي عينيه ، هذه القصيدة ــ الصرخة ، والبطاقة ، حملت معاناة الغربة والتطوف في الشمال الافريقي ، ثم في مواجهة الوطن ، بل مسقط رأسه بالذات : المدينة الجنوبية الاميرة (البصرة) اذ كان سعدي قد حمل على رمـال افريقية السعفا ، واحرق الخرائط ، في مرافيء مصـر ، بين الشـرق والمنفـى ، و :

« عبر دروب بنغازي ، ودرنة ، كنت اسأل عن هويتي
التي مزقتها نصفين :
اعطيت المفوض نصفها ، وحبيبتي نصفا »

وتأملوا الصورة عن «تونس» :

« وفي احياء تونس ، في مقاهيها الشتائية
رأيت صبية تبكي
بلا حرف ، ولا وجه
على ابواب افريقية المفتوحة الافخاذ
وكان الثلج يسقط ، والصبية تحته تبكي »

فأي تكثيف ، منح الشاعر لصورته ، واية دينامية ، قويـة ، غذاها بها ، ان فعل الدافع والفكرة ، والحوار ، امتزجت فيها تلـك

الدينامية من خلال مجمل بناء الصورة لتتقد ولتغلي ولتدين •

ثم هل ترون معي ذلك التضاد الحاد القوي والمتوازي فـي ذات الوقت بين فعل «يسقط» للثلج وفعل «تبكي» للصبية • وبين «الثلج» و «الصبية» السقوط والبكاء ، تقوم علاقة واسعة هي الادانة لافريقية المفتوحة الافخاذ ، افريقيا السياحية !

اذن فسعدي يتفنن في التقاط زمن الغربة وجزئياته والتعبيـر عنه فهو هنا بدلا من التنقيط لاعطاء المسافة النفسية يجزيء الزمن :

وتقتسم الحياة ، دوائر الغرباء والهجرة
ثلاثة اشهر ، فثلاثة ، فثلاثة اخرى •

ولو كان الشاعر غير سعدي لاعطى الزمن ــ بالقياس العادي ــ سنة او ١٢ شهرا ! دفعة واحدة ، لكن الشاعر الفنان ، هو الـذي يعطي ما وراء العبارة زخما حيويا نفسيا وسياسيا وفنيا ، يعطيـه عمقا خاصا واخاذا • فهو هنا يتحدث عن الغرباء والهجرة ، لذا يمد في تقسيم الزمن الى اربع ثلاثيات ثقيلة متباطئة ، وطويلة ومحملة بالالم والضجر •

ثم ان سعدي في تطوافه ، في شمال افريقيا يتحـدث لنا عن نهايات هذا الشمال في مقابل الوطن المستلب المستباح ، وفي مقابل مدينته الجنوبية الاميرة :

« حملت الطلع ــ (تأملوا الطلع هنا ، والسعف فـي بدايـة القصيدة وهما من سمات طبيعة البصرة) •

حملت الطلع من منفى الى منفى
وسبعا كانت السنوات ، سبعا كانت الارضون ، بعدك
والسموات
وانت هنا ، الرضية :
سعفك الشاحب
سواقيك الصموت ، وطينك الذائب
وانت هنا ، الصغيرة
يا اميرتي الجنوبية
اتنسين الاحية هكذا ؟
هل تقبلين تعفن المنفى
لمن قبل الشهادة ، دون وجهك، يا مدينتي الجنوبية؟»

وتصوروا سعدي العائد من غربته ، والذي سيعود ثانيـــة ، يخاطب جمهورا عريضا من الادباء وابناء مدينته ، وعبـــر شاشـــة التلفزيون ومهرجان للشعر ، فهل يعاتب اذا اختنق صوته بالبكاء ؟!

ففي هـــذه القصيدة نقـــلات عـــديدة بين الوطـــن وبين شمال افريقية ، بين الوطن المحاصر ، الذي هو غريب ووجهـــه مصلت ، وعيناه جائعتان للسر ، ومع ذلك ، فهناك الغربة ، هناك « لاتذكـــر القهوة » وهناك يسمع «همسة» : «دخل المهاجر» ثم لا تتأخـــر الساعة .. وهناك تبقى قطرة البيرة » بحلقة شوكة !

وهناك تدق في ذاكرته في دمه ، ساعة «سوق الهنود»

وهي ساعة تاريخية في البصرة !

وفي ختام قصيدته يتلو هذا النشيد ، هذا السلام الثوري :

سلاما ايها القتلى

سلاما ايها الاحياء

سلاما ايها الحزبي والجندي والفلاح

سلاما ايها العامل

سلاما ايها الماشون فوق الماء

سلاما ايها النخل الذي لم يشبع الابناء

ويا ارض البنادق

والقبــور

ودورة الاشياء

سلاما •• »

وبعــد :

فان تجربة سعدي الشعرية لغزيرة ومكثفة ، ويظل الى جانب كل خصائصه التي اشرنا اليها ، الحوار من اهم معطيات قصيدتــه الجديدة فسعدي يحاور نفسه ، ويحاور العالم ، احيانا من الداخل، فتحس ان القصيدة ذاتها مشحونة بالحوار الداخلي ، بالتداعــي ، واحيانا بصنع الحوار على شكل مسرحية، او بصيغة المسرح الشعري، صحيح ان قصائده المسرحية لم تتكامل ، فيها ، الابعاد الدراميــة . لكنها تعتبر تطويرا لحواره في قصيدة الصفحة والقصيدة التركيبية وقصيدة الملصق •

من ثم فان الحوار يجعل سعدي يتحرك على مســاحة اكبر . واكثر من شخصية ، انه لا يستطيع ان يكون وحده ولا بد ان يحاور احدا ، يعانق ، يشكو ، يثير ، يحرك ، وربما يصفع ، ــولو بخجلـ

من هنا فهو يخلق المنطق الجدلي ، والتداخل ، والتضاد اللوني، والتوازي في الافعال والصور والتعابير ويستفيد من الاســتعارات البديعية بشكل معاصر ودون افراط ، لذا تحمل قصائده دائما ذلك الصوت الآخر الذي ربما نحسه ولا نراه ، هذا الصوت الاعمق، عبر الظاهري والطبيعي ، وعبر ما يبدو مألوفا ..

وهو يستعمل النثر، كاعلان«جمعية بناء المساكن لرواد الفضاء» في «حوار اول» ويستعمل اسماء المكان والاشخاص : فوانيس ، نادي الـ .. صحارى ، «سوق الهنود» ، عبدالملك ، باب الشيخ ، باب المعظم ، شيراز .. الخ .

وربما يكون عبدالملك او سواه الذي يكون قطاره قد مر بين شيراز والادرياتيك هو عبدالملك نوري ومسرحيته «خشب ومخمل» وربما يكون غيره ، فقصائد سعدي مشحونة بالموحيات وبالاخرين دومـــــا .

والمسرحيات الاربع في ديوان «نهايات الشمال الافريقي» هي حواريات متطورة ، وجدت اولياتها كما قلنا في قصائد سبقتها ربما لم يجد سعدي اكتمال التجربة الا بهــا ، وبالقصة القصيرة كمــا يلجأ احيانا ..

في الندوة التي اجريتها في مجلة المسرح والسينما العراقيــة

بعنوان «المسرح الشعري بين التجربة وبين الحلم» والتي شــارك فيها عبدالوهاب البياتي وسعدي يوسف ومدني صالح ، اكد سعدي بانه لم يوءمن «في احد الايام» بقدرته «على القفزة، الطفرة» بل قال:

« انا اعتبر هذا بداية طريق طويل بالنسبة لي ، لكن لي هدفا فيه واضحا ، هو ان اكتب مسرحية شعرية في الواقع » ٠

والمسألة كما يشخصها سعدي بدأت عنده بقصيدة «الشخص الثاني» ــ والشخص الثاني عند سعدي هو شخص حقيقي ولــكن هذا الشخص يمثل عنصر المراقبة بشكل حاد جدا «من ثم اخــذت هذه المدة في التدرج صعودا ، بحيث ــمثلاــ كتبت قصيدة بعنوان «الشخص الثاني» ما بعد الشخص الثاني ، جرت عندي محــاولات معينة مثلا : مسرحية صغيرة بعنوان (حانة الطرق الاربعة) و (الطريق الى سمرقند) و (ابراج في قلعة سكر) ومحاولة اخرى اظن : حكاية في فصل واحد) ، كانت كلها محاولات لمسرحة القصيدة ، والحقيقة انني انطلق من هذا المنطلق : مسرحة القصيدة ، ولــم اطمح حتى الآن الى كتابة المسرحية ، ويشكل من الاشكال ارى هذا منطلقــا سليما بالنسبة لي «(٩)» ٠

ويوءكد سعدي بان «مسالة التناقض وكشف هذا التناقض الموجود في الحياة ، الذي يتخذه الشعر سبيلا له واضاءة للعالــم في واقعنا الشعري ، مسألة التناقض هذه تحتاج الى تصعيد اكثر ٠٠

(٩) مجلة المسرح والسينما ــ بغداد ، العدد السادس السنة الثانية نيسان ١٩٧٢ / ص ٦٩ ٠

بمعنى تركيز لمسألة التناقض هذه ، وفي الوقت نفسه نعود مرة اخرى الى مسألة التوصيل بين الشاعر وبين الجماهير ، انا اظن بان المسرح الشعري هو بشكل طبيعي اكثر تعقيدا من القصيدة ذات العناصـر الدرامية ، او ذات العناصر المسرحية ، وهو حسب ظني ، قمة التصعيد في مسألة التناقض والكشف والاضاءة والدراما ، التي نهفو جميعا لان نصل اليها ، اولا لتوفر عنصر التعقيد الفني فيه ، ثم الى جـانب ذلك توفر عنصر الايصال الجماهيري بينك كمشاهد لمسرح الشعر وبين الشاعر نفسه » (١٠) .

« اذن المسرح بالنسبة للشعر العربي الحديث ليس حلما ، انما يبحث الشعر العربي الحديث عن المسرح الحلم» (١١) .

وعبر تصور سعدي نفسه لوضعه كشاعر ، يجرب في المسرح عبر مسرحة القصيدة ، وصولا الى المسرح الحلم ، يمكن ان نقول، ان محاولات سعدي المسرحية في الشعر تشكل جزء من طموح لـم يكتمل نضجه الدرامي ، بعد ..

واذا راجعنـا ديوان سعدي « الاخضر بن يوسف ومشاغله » فاننا تتابع وجود «الشخص الثاني» في كثافته الحقيقية على ارض الواقع ، يحاسب ، وينتقد ، ويشارك سعدي غرفته ، ويرفضه دفعة واحدة، ويدخل المزارع : يحرث اويشتري سكرا أو يقول العلامة» ..

وهذا الحوار مع الداخل ومن الداخل ، هو الذي يدفع سعدي

---

(١٠) المصدر نفسه ص ٦٩ .

(١١) المصدر نفسه ص ٧٣ .

الى ان ينسج القصيدة المسرحية ، ابتداء من «الاخضر بن يوسف ومشاغله» (ص ١١) حتى معاناته في «العمل اليومي» حيث يضـع الاغنية داخل مربع ، وكان الفرح الذي يريد ، محاصر هو الآخر ، «بالاخر» ، والذي يحاول ان ينفلت منه الشاعر ، لكنه ، يطـارده، في كل مكان حتى يصرخ سعدي صرخة الالم المتخثر :

« ايها الوطن الاول
انتـا نذبل
يدرك الشيب ابناءنا »

فالشاعر يتخثر ، ويجمع تجربته ، فـي نفسـه وحـوار الآخرين ، العالم ، العمل ، الحياة اليومية ، في قصيدته التي تنقط ألماً : «العمل اليومي» حيث يحرض نفسه ويدعوها للانتفاض ويسائل نفسه ما الذي صنعت بنفسك ، ساومت نفسك .
سـاومت ؟

وحين يخاطب نفسه :

« وحـدك
كنت المواجه ، والموج
كان العدو الذي يرتدي كل اسماء من قاتلوا تحت
رااياتك المعلنة
كل اسماء من قاتلوا ضد راياتك المعلنة
كل اسماء من قاتلوا
كل اسماء من قاتلوا :

الحنين
وها انت منهزم :
تدخل المصعد ، الساعة الثامنة
تهبط المصعد ، الساعة الثانية
ايهذا العدو الذي كنت المحه في الشجر
والذي كنت اقتاته في سطور الجريدة
وسقوط الثمر
ايهذا الحنين
ايهذا الانين الذي كنت اسميته وطنا
وادعيت له واجتزأت حماقاته ، واجتزأت
على ما رأيت ــ انتسابا له ..
ايها الوطن الاول
اننـــا .....

وننتظر سعدي الذي ارهقه حضوره الواعي في كل شيء ، من بناء الحياة اليومية ، الى بناء القصيدة ، والقصيدة المسرحـــة ، والمسرح الحلم ..

وننتظر .. الذي يأتي بعد مشاغل الاخضر بن يوسف ، ونحمل معنا ، ثقة الرحلة الخصبة ، بان سعدي ، سيعطي جديدا ، ويعطي اضافات لما اعطى ، ولكن ، لابد من عين ، تلاحظ ، فهو في قربه لنا، وفي تماسه اليومي مع حضورنا ، لابد ان يغيب عنا قصائده ، كـــي لا تقع تحت اعين البعض ، يوميا ، فلا يرون فيها الحضور الواعي المتقد ، والمغموس بالاضافة والثراء والجدة ، دائما .

٤ - عبد الرزاق عبد الواحد :

ثلاثية الحب ، حوار النفس والخيبة !

« كلما فكرت في سيرة الالم والفرح هذه في ذاتي ادرك جيدا ، وبحماس شديد ، ان اللعبة التي العبها هي من بين جميع الالعاب اكثرهـا رصانة، واشدها اثارة ».

« كامو »

مرة ، تحدث عن بدر السياب ، فسجلت حديثه على شريط . في الحاضر يستذكر الانسان الماضي ، يستعيده ، ولكي اضع اللمسة فوق الجرح الشعري لكم صوت الشاعر :

« زارني مرة صديق اديب كان قادما من مدينة اخرى ، وكنت على موعد مع بدر ، كان صديقي هذا معجبا ببدر حد ان لا يناقش

فيه ، ولم يكن رأى بدرا حتى ذلك الحين ، وحين رآه ، وتعارفا لم يقل صاحبي شيئا ، ولكن صمته قال الكثير .

يخيل الي ان كل من عرف بدرا الشاعر ، ثم رأى بدرا الرجل خرج من لقائه الاول صامتا صمت صاحبي ، مندهشا او مصدوما :

هذا هو شاعر «انشودة المطر» و «المسيح بعد الصلب» ؟ انه لتباين كبير ان لم اقل انفصام كبير بين بدر الشاعر وبدر الرجل حين يتصرف ويتحدث ، وحتى حين يكتب شيئا سوى الشعر .

في هذا التباين ، وفي هذا الانفصام يكمن الاتحاد التام بين بدر الشاعر وبدر الرجل . حمل بدر في جسده الشاب هياجا عاطفيا بلغ حد الهوس ، حاول ان يجد له متنفسا في الحب فاخفق ، فـــي السياسة فاخفق ، فزفره شعرا ، ثم زفره موتا .

هذه الخيبة في الحب ، وقد نذر له طفولته وشبابه ابتـــداء من حبه قريته واتصالاً بحبه المرأة ، وانتهاء بحبه الناس ، هـــذه الخيبة هي بدر الشاعر نفسه » .

وتوقف الشريط .

هل يمكن ان نقول عن جيل بدر والجيل الشعري الثـــاني نفس هذا الكلام الذي قاله الشاعر عبدالرزاق عبدالواحد عن بدر ، خاصة وان عبدالرزاق كان صديق بدر ومعاصره فهل هو ايضا شاعر حب وخيبة ؟ لنتعرف عليه ، اولا :

انه من مواليد عام ١٩٣٠ ، ولد في بغداد وقضى فترة طفولته في العمارة ، تخرج في دار المعلمين العالية عام ٥٢ ، وكان الفائز

دائما بجائزة الشعر في مهرجانات الدار (التي لم يكن بدر قد شارك في هذه المهرجانات) •

حمل عبدالرزاق عبدالواحد وزر دواوينه التالية :

١ ــ «لعنة الشيطان» : صدر عام ١٩٥٢ وهو قصيدة طويلة بمقاطع، تمثل بدء تحرك الشاعر ضمن جيل ما بعد الحرب العالمية الثانية (الرعيل الخمسيني ــ الثاني ــ الذي بينه وبين بلند والبياتي والسياب فارق سن لا يتجاوز ٥ــ٧ ســنوات ، وفارق فــي بداية الانتاج ، وبداية الطبع والنشــر •• مــع ان المعاصــرة والزمالة ، كانت ، التصاقا حياتيا كاملا من المقهى الى الكلية ، الى التجمعات الادبية ، الى النشاط السياسي •

٢ ــ «طيبة» : صدر عام ١٩٥٦ ، قصائد هذا الديوان من الشــعر الحر ، ما عدا المقطوعة الاولى ، قدم ٦٥ قصيدة ليحتويها هذا الديوان ، اجيز منها ١٣ قصيدة فقط ، اثنتان منها اقتطعت بعض ابياتها ، ومع ذلك فقد صودر الديوان بعد اسبوعين فقط من توزيعه في الاسواق !

كان الشاعر يعاني في هذه المرحلة ، من تعدد محاور القصيدة العربية ، « لتخرج من حركتها المغلقة على نفســها ــ فــي العمود الشعري ــ الى حركة اكثر حيوية واكثر شمولا •• » •

اذ ان القصيدة الموروثة بذلت جهدها ــ يقول عبدالرزاق ــ وسعت فكي رحاها ليتسع مدارها فيستوعب العصــر ، ولــكن ضخامتها زادت الطين بلة حيث فقدت شفافيتها واصبحت حركتهــا

أكثر خمولا دون ان تخرج من دورانها المغلق الرتيب حول نفسها[١].

لذا فليس غريبا ان نجد في «طيبة» الشعر الحر غالباً الا افتتاحية الديوان .. اذ كانت الخمسينات ، مرحلة الصراع الحقيقي ، بين القصيدة الموروثة والقصيدة الحديثة ـ الحرة ـ لان ميدان الشعر العمودي لما يزل متحكما في الاذن العربية وفي الجريدة ، والمنبر، وكانت الاحداث السياسية تمد قصيدة العمود ، بمادة ، وبايقـاع في حين كانت قصيدة الشعر الحر لما تزل عند الكثيرين ، تجريبية ..

٣ ـ «النشيد العظيم» صدر عام ١٩٥٩ : يحتوي علـى قصيدتين «الحرب» و «نداء السلام» والاولى تمثل اول نداء للسلام ، القاها الشاعر عام ١٩٥٠ في مهرجان دار المعلمين العالية وفازت بجائزة المهرجان ..

كان موضوع «الحرب والسلام» محور اهتمام لا المثقفين، حسب ، بل وجموع الشعب كافة وكانت الافكار التقدميـة تتعمق في صفوف حركة الطلبة (في الكليات والمدارس الثانوية) والمثقفين وان انعكاسات الحرب العالمية امدت الكثيرين بمادة ثرة تغني كتاباتهم وتعمقها ، ومع ان القصيدة كتبت عام ١٩٥٠ ونشرت عام ١٩٥٩ ، فان زمن نشرها ـ بعد ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ ـ متقارب في تلقي موضوعات الحرب والسلام بحماس اكثر ربما من عام ١٩٥٠ ذاته «لكن موضوعات الشعر بعد ذلك وخاصة في السبعينات او مرحلة ما بعد ثورة تموز ١٩٥٨ لحد

---

(١) شهادات ١١ شاعرا : مجلة الطريق ٥/١٩٧١ ص ٧٩ .

الآن •• رسمت «مناخا خاصا» وانها «تتفــرع» و «تورق بحرية تامة» وقد لا يحكم امتدادها الا صفاء رؤيا الشاعر وكثيرا ما تتجاوز اوعيتها، او ان تشف حتى لا تكاد ترى او ان تكوّن القصيدة مناخها الشعري من مجمل علاقاتهذه الاوعية ببعضها ، وحينئذ لا يمكن فصل احدهما عن الآخر ، لان عملية الفصل تلغي القصيدة بمجموعها » •

وهذا ما يتحقق في شعر عبدالرزاق عبدالواحد المتقدم ، لذا فهو لا يستطيع الا ان يعتبر الحداثة في الشعر هي «حداثة الرؤيا الشعرية عبر اتساعها التي لا تكاد ترى او تحس[٢]» لذا فقلما نرى موضوعات «الحرب والسلم» تاخذ باهتمام الشاعر، في المرحلة الحاضرة ، بل ومنذ اوائل الستينات بدأ هذا النمط في التناول الشعري يخفت ليس عند عبدالرزاق فقــط ، بل عند غيره ، ايضا ، وباتت العودة الى قصيدة الحب، والوجدان، تنفض غبارها وتحاول ان تجد مكانا لها في منـــابر الصحف والاندية •• حتى اصطدم الحب بالخيبة ، بعد ان كان حب الاشياء مفرطا ، ومبالغا فيه ، ومتفائلا جدا •• وهذا ما دفــع الشاعر الى ان يحاور نفسه ، مواقعه ، الاخــرين ، الماضــي ، الحاضر ، الاشياء ، المفردات ، وعبر هذه المحاورة يرتطم بجدار خشن من الالم ، والندم ، والمقاضاة •

٤ ــ «قصائد كانت ممنوعة» طبع الديوان مطلع عام ١٩٦٣ ــ في

(٢) المصــدر السابــق ص ٨٠ •

مطبعة اتحاد الادباء العراقيين ولم يوزع بالاسواق ! وكأن لعنة المنع التي رافقت القصائد منذ مجموعة « طيبة » ربما ولحد تلك الفترة ظلت الاسار الذي لم ينفك منها « شــؤم » القصائد ، حتى بلغ به ان ابقاها «ممنوعة» وقصائد هـــذه المجموعة احتجاجية الصوت ، ذات مناخ مغامر وجارح وحدّي النبرة ، من هنا لم يكن من السهل على بعض رقباء الحكومات السابقة ان تمر عليهم هذه القصائد ! •

٥ ــ «اوراق على رصيف الذاكرة» صدر عام ١٩٧٠ وفاز باحــدى جوائز مهرجان المربد الشعري الاول ، وهــذا ليس مجــده الوحيد فالديوان يحمل «الكلمة» «حجارة» «عصا» «سكينا» منذ كانت في «البدء» وحتى انفاس ايار عام ١٩٧٠ منذ «الشيء الذي لم يفقده » الشاعر ومصرع انسان مرورا «بخال عوف» وحتى «المغضبة» و «بغداد» ، او حتى «بغداد» و «المغضبة» وبينهما «الخوف والرجال» وكــل الاغاني التـــي تتنوع بين الخطاب الى والرسالة الـــى •• وبين «النعـــاس الابــدي» و «بعد الصحو» والمهم •• لقد احتوى الديوان على خمسين قصيدة ــ مع المقدمة ــ ضمتها مائتان وخمسون صفحة، وليس الكم هنا بشاغل لنا لكن «اوراق» الشاعر هذه تعطينا صورة التفاوت النوعي ، ومخاضات التجربـــة ، حتى توصلنا الـــى «مشارف الاربعين» حيث تغتني تجربة الشاعر ونصل معه الى القصيدة المتقدمة التي تمثله بوضوح ••

٦ ــ «خيمة على مشارف الاربعين» : صــدر هــذا الديوان فــي ٢٥ــ١٢ــ١٩٧٢ واحتوى على اربع وعشرين قصيدة ، مــن قصيدة ــ الصفحة الواحدة والتكثيف الكامل ، الى القصيدة التركيبية ذات السياق الملحمي والنفس الدرامي ..

واذا كانت قصائد «خيمة على مشارف الاربعين» وما بعدها[٣] هي القصائد المتقدمة لدى الشاعر بحيث ان الغاء الحدود الزمكانية تشكل ابرز اهتمامات الشاعر وحيث تشكل الرؤيا عنده «محاولة كشف ومحاولة تجاوز» .

و «لكي تتجاوز لابد ان يكون هنــاك ما تتجاوزه ــ قاعــدة الواقع التي تنطلق منها الرؤيا ــ والتي هي بالتالي حصيلة كل تراثنــا المادي والمعنوي»[٤] .

فان القصيدة الجديدة عند عبدالرزاق لا ينهض بها «المضمون» وحده مهما عظم بل ان الرؤيا التي تنتظم مناخ القصيدة والفاظها ، حوارها الداخلي وتقطيعها ، وهجها ، ولحظات الصمت فيها، تتداخل لتشكل بنية القصيدة ..

والشاعر عبدالرزاق عبدالواحد لا يصمم قصائده مسبقا بل انها تصممه ، تدوخه لحد الاعياء ، لان «البطل» في قصائده هو الشاعر نفسه لهذا تاخذ القصائد عنده امتدادات موءذية .

والتصوير يستهويه انه يرسم قصيدته تحت وهج العذاب وعبر

---

(٣) له ديوان جديد بعنوان « الخيمة الثانية » (تحت الطبع) .
(٤) المصدر السابق ص ٨٠ .

صخب الموسيقى ، لذا فالصور عنده تنمو ، تورق ، تتكاثر ، تتسع، حتى لتغمره بذلك السـيل من الاشعاعـات التي قد يضيع فيهـا ، احيانا بل •• ولا يستطيع الخلاص منها ، ولكننا نجده رغم ضياعه فيها ، حبيس ثلاثية الحب ، الحوار مع النفس ، الخيبة ••

« حين صافحتها
نبض الماء في راحتي
قبل ان ينبض الماء في وقتنا
مقلتي تتسلق
اسمع نظرتها ، وهي تهبط
قاطعتها
أورق الماء في لحظة
سحبت يدها •• »

في هذا المقطع الاول من قصيدة جديدة للشاعر نرى الثلاثية واضحة الشاعر يلتقي بفتاة ربما في معرض للرسم ، او في مكـان آخر ، يصافحها •• (منذ البدء نرى انه يصور الحالـة) ، وحـين صافحها «نبض الماء في راحته»، كم كانت المصافحة عميقة وخصبة وكم كانت حالة الحب عند الشاعر متوترة ، وقابلـة للتفاعل الاني والسريع ، حيث ينبض الماء في الراحة بعد المصافحة او حين المصافحة، في الوقت الذي «قبل ان ينبض الماء في وقتنا••» في زمننا ••

ثم يعالج الصورة حسيا : مقلتي تتسلق ويسمع نظرة مقلتهـا وهي تهبط وهنا ، يبدأ الحوار الداخلي مع نفسه ليس حوارا طويلا،

انه حوار الداخل ، الذي ينعكس في الفعل ، في الحدث :

قاطعتها .. ثم .. ماذا ؟ اورق الماء في لحظة ..

ثم : فعل آخر : «سحبت يدها» وهنا تكمن الخيبة ! فاذا كان الشاعر يمارس حضور الداخل فيه يسمع «صوت» نظرته تتسلق وتهبط ، فاي موسيقى عزف له لقاء العين بالعين ثم اي فيض مـــن الخصب منحته المصافحة ..

ان تكثيف الشعور بهذا الفعل المزدحم بالموسيقى.. ثم المزدحم بالحب المضاء من داخل الحالة من ثم من داخل الحدث والذي يظـــل ملتهبا فيه حتى يظل يحاوره ، وينميه فيورق لكن اللحظة ــ الزمن ــ الذي اورق فيه الماء ، هذه اللحظة التي نماها الشاعر جاء من يحبط الحب فيها ، ويترك الخيبة لابد اذن ان زائرا ما ، او شخصا ثانيا جاء في التو ، فرض حضوره على راحة اليد على العين على الشـــاعر والتي صافحها وهنا تم القطع ، ..

(قاطعتها ..) وهنا يكمن خوف الشاعر اذ لو كانت المقاطعـــة منها .. لكان الفعل لا يدخل ضمن حوار النفس. اذن هو المراقب هو متمثل الحالة هو الخائف من الرقيب هو الذي شاهد الآخـــر هو الذي قاطعها واعطاها مبرر ان تسقطه في الخيبة .. بعد حالة الحب، والحـــوار .

واذا كانت بنية القصيدة عند عبدالرزاق عبدالواحد تتميـــز بمتانتها وقوة ايقاعها فلانه كان «عموديا» في البدء وقـــد دنا مـــن الجواهري ــ ولو بحذر ــ ولمـــا يزل به عـــود للعمود ، واشـــهر

قصائده «بغداد» التي القاها في مهرجان الشعر التاسع الـــذي انعقد في بغداد ـــ والبصرة عام ١٩٦٨ و «المغضبة» وقصيدته التي حيا فيها الجواهري بعودته الى الوطن عام ١٩٦٨ «وقفة حب للجواهري» :

« شدوا اليك نياط القلب والقصبا
ووطأوا خطوك الاجفان والهدبا
وسمروا كل ضلع من اضالعهم
في كل منعطف جاوزته نصبا »

وهذه القصيدة امتداد لقصيدته الشهيرة « ياخال عوف » التي القاها الشاعر في اتحاد الادباء العراقيين بعـــد شـــهر مـــن نزوح الجواهري مكرها عن العراق الى براغ عام ١٩٦١ .

« مفازة هي نطويها وتطوينا
جدى خطى فلقد جد السرى فينا[5]»

ولا عجب .. فخلفية شاعرنا كلاسيكية ، لـــذا فالبناء محكم عنده، حتى فيالقصائد الحديثة. لقد بدأ يحس ان القصيدةالعمودية ما ان يبدأ بمطلعها حتى «تتهندس» وعبر حالة «التهندس» هـــذه ترتطم كل عفوياته كل تلقائيته ورؤيته بهذا المعمار بهذا الجـــدار المهندس ، وحين يحاول تجاوز ذلك ولو بشهقة قويـــة كيما يعطـــي قصيدته بعدا اعمق واوسع يحس ان الجدار «الهندسي» يعـــود ليحاصره فلم يستطع التنفيس عن نفسه ، لذا فالعمود يقيـــده ،.. لكنه في الشعر الحر ، يعاني ايضا، ومعاناته ناجمة من تلكالتراكيب

---

(٥) اوراق على رصيف الذاكرة ص ٦١ .

العمودية التي تداهمه، اذ انه يحس ذلك الميل الى سبك قصيدته عموديا ، حتى انه في قصيدته «الصوت» التي القاها بمهرجان المربد الشعري الاول ، يبدأ بذلك السبك القرآني الكلاسيكي في البناء .. ومع ذلك فانه يحاول التحرر من هذه العبودية فيلجأ الى « تثليم » موسيقية القصيدة وغنائيتها احيانا كي يتجاوز ذلك الجدار الهندسي العمودي الحاد :ـ

« اقفلت القراء حناجرها
الصحف الاولى طويت
هذا عصر لا اذان له
من امطر فليمطر من سجيل
فالارض الساعة لا تشرب ماء
قطعت اعناق النذر الاولى
وتخطت عنق واحدة سيف العصر

هي الصيحة
هذي سمة اعرفها
يتدلى الرعد فتشربه الارض
تطلع ستة ايام شمس سوداء

لا يلبث ماء في مجراه سوى يوم ؛
ثم يغيره
يولد اطفال لا اسماء لهم

ثم يجيء الصوت

هي الصيحة » [٦]

نجد روح المقاضاة عبر فهم الخيبة بعدالحب، وتداخل الازمنة، وتمثل التراث والتقطيع بالصور ، بالفكرة ، بالحـدث الدرامي، بالسياق الملحمي ، وخلو القصيدة من واوات العطف ، ثم الترابط العضوي بين الصور وتفرعها ونموها واستطالاتها وامتدادها واغناء مركزية الحالة او الحدث ، حيث يظل يحاور ذاته والعالم والاخرين وبنمو الصور التي تعزز اسئلته واجاباته الى جانب استعمال الفعل وتعريفه .. كل هذا المعطى المعماري في قصيدة عبدالرزاق هـو تجاوز لشعره السابق ، في معطاه السياسي والفني ، معا ..

فشعر عبدالرزاق ، الجديد ، هو شعر يحمل روحا حزيرانيـة حتى ما قبل الخامس من حزيران ، روحا تقاضي ، تحاسب ، تتندم ، تخاف من الخيبة تخاف من فقدان الحب ، روح رافضة حد الثوريـة والصخب في الثورية ، والتدمير احيانا .. لكن ذلك الحزن الـذي يوءطر الحب ، كما يوءطر حوار الداخل ، والذات والاخرين ، وكمـا يوءطر الخيبة من ثم ، يبقى مفتح الجرح مفتح الهدب والقلب انـه يتألم ، حزنه هذا ، وينظر ، ويرتجف ، معا .

من هنا يتميز شعر عبدالرزاق بزفيره الحاد انه يزفر شعره حبا وعنفا ، وخيبة ، مكملا بالرموز موءطرا بالصور ، حتى لتصل الصور

---

(٦) الصوت : ص ١٤١ ـ ١٤٢ / مهرجان المربد الشعري ١٩٧١ / وزارة الاعـــلام .

عنده جوا سرياليا اقرب الى مادة «سلفادور دالي» فالرمز عنـده والصور الرامزة من ثم ، لها تحصينات رغم رعبها ، انه يتحكم بهـا بدقة ، لكنها تظل حادة تغمره في سرياليتها :

« عنق واحدة تتخطى
السـلطان
الصمت ، المتربع في ناقوس العالم
يتارجح هذى الساعة
فالعنق التقطت حبل الناقوس
ولفت لوزتها .. »

اترون الصورة : العنق الذي يتحدى حبل المشنقة حتى لوزة العنق التقطت حبل الناقوس (الذي يتربع فيـه الصمت السلطان) ، المتخطى بالعنق ذاتها) ولفته حول نفسها . انها مع مجابهتها للمـوت تريد للناقوس ان يدق ، ..

هكذا يبدأ الاصرار على المضي على الاستمرار ، في الحياة ، حد الموت والشهادة .. هذه «اللحظة» الشعرية واللوزة والحبـل والناقوس والموت يشحنها الشاعر ، عنيفة لكنها مشبعة بذلك الحب الى الحياة والديمومة والمضي في الدرب اللاحب الطويل لكنهـا ــ رغم حالة الحب هذه ــ تظل ــ كلحظة صحو لحظة حوار ، في مواجهة الموت ، الخيبة !

عبدالرزاق يحمل صوتا حادا ، نعـم .. ويزفـر ، نبوءات حادة ايضا .. ففي قصيدته «الصور» (خيمة على مشارف الاربعين

ص ١٠٣ ـ ١٣٣) وهي قصيدة ملحمية طويلة نظمها الشاعر قبـــل «الصوت» تتداخل الازمنة مع المكان فماذا يريد الشاعر من ذلك ؟
انها النبوءة !؟

اهي النبوءة التي وردت في تداخل الازمنة بالمكـــان : لقـــد سحبت القصيدة ـ الصور ـ التراث ومزجته بالحاضر ووضعتـــه على قماش اللوحة بحيث تضيع الحدود الزمكانية ، وتنبثق النبوءة فقط من خلال اللون ..

ان عبدالرزاق ، هنا ، وفي قصائده الاخرى المتقدمة يتمثـــل التراث ، وينقيه ، منطلقا من مفهوم« الحفاظ على التراث لا يعني البتة الاقتصار على التراث » ـ كما يقول لينين ـ

« يدى جرح
ختمت به على الافواه
من يملك نقاء الله
يمسـح »
«برزت اليك من كفني
باوسع من مدى الصحراء جئتك يامدى الصحراء
انا العازر
انا الموت الموجل بينكم
لابـــدء
لا اخر
اجوب مزارع الاسماء

فتحت يدى على (مصارعها)
فانداح غار حراء
جرحا زاخرا بالوحي والدم
ايها الغرباء
صوت الله هـذا
انفخوا في الصور
شقوا سجفة الديجور
وانتشروا
فصوت الله
هذا الجرح
يغرقكم
ويحمل بينكم قتلاه »

اما في «الصوت» فالقصيدة اتت اعنف خاصة في قسمها الثالث «الطوفان» •• اذ يلتحم جيفارا بسبارتاكوس بلوممبا من خلال طوفان « سد مأرب » اذ ان انهدام السد يحمل دلالة اشمل لاي طوفان انساني تهدر به القيم الانسانية بل الانسانية كلها ••

وهذا ما تحمله القيمة الزمكانية ، الحرة ، المرتبطة بالمعاصرة، حيث يعيش لوممبا وجيفارا وسبارتاكوس زمنا واحدا او طوفانا جديدا ، وسد مأرب جديدا !

ان عبدالرزاق عبر هذه القصيدة الرؤيوية ذات السياق الملحمي يحاورنا وحين نوشك ان نتعب يقطع لنا صوره بمونتاج

عنيف وبارع فتتداخل الصور مع موسيقى تصويرية عنيفــة هــي موءثرات الجو العام في بناء القصيدة •• لذا فهو يكتب لنا قصيدة «درامية» وهو ــ بجد ــ يفكر ان يكتب شعرا للمسرح ــ وقــد كتب فعلا : «الحر بن الرياحي» •• ، حيث تتجسد في هذه القصيدة ــ المسرحية ، ثلاثية الحب والحوار مع النفس والخيبة على اشدها•• حيث يقف الحر بن الرياحي وهو المرسل لقتل الحسين بن عبدالله يحاوره هاجسه ، ويشدد عليه الحوار حتى ينمو عنده الرفض لمقتل الحسين ، ويتصاعد الحب ، لابن بنت رسول الله لكن هذا الحب ــ حالة الحب التي اتى بها للحسين ولآل النبي تواجه معركة مــع الزمن ، التاريخ ، القيم ، الفكرة حتــى المستقبل ، ويقف امــام خيارين ، ان يكون سيفه هو الحكم ، ام هاجسه وضميره ، وحبه، وازاء الحوار المعذب ينتهي الى الخيبة ، في الاختيار • صحيح انــه انتظر ثم انتصر هاجسه ، لكن الحسين مات في النهاية شهيدا ، ومع ان الميلاد يتخلق هنا عبر الشهادة ، والميلاد يتخلق عبــر شــهادة لا الحسين وحده ولكن الحر بن الرياحي ، ايضا ، لــكن الخيبة •• هذا الحكم ، القدر ، العنيف يواجه دائما الحب كنقيض وكتضاد ، وكمكمل لدورة الحياة عنده ••

وفي هذه المسرحية الشعرية ينمي الشاعر الحوار حتى يجعــل من الفرات شاخصا يتحدث، هذا الفرات المقيدبمجراه الذي لايستطيع ان يمنح اطفال آل البيت الماء ، وهو خلق كنهر لكيما يعطي وفــي العطاء هذا ربما تتغير المقاييس ، ربما يتمكن حتى الفرات من انقاذ

آل الحسين ،•• حتى الفرات تحاصره الخيبة ويحاصره ضميره ، حين يتحد الحسين بالماء برمز المستحيل ، ويكون الماء الشهادة فـي الآخر فعلا متحدا ، تبدأ المسرحية ــ القصيدة هكذا :

الهاجس : انها لحظة الصمت
تتراجع ؟
ام تقتل الآن ؟
اي طريقيك اوضح ؟
عقرب تضرب الليل بين ضلوعك
ماكولة الظهر
ان تنتشر
تفتقد خيلك الآن حتى حوافرها
السـيوف
لا تفلسف في رهج الموت افعالها
كلمة لانتظار الرجال
تحدد مواقعها
« صهيل وجلبة »

الحر : ها هي الشمس تنهض
والناس تنهض
والكلمات القليلة تنهض
تنهض احرفها كالعماليق عمياء مجنونة
تتخبط بين حناياك

اي الطريقين اوضح ؟

وتستمر المحاورة عنيفة مع الداخل بين الهاجس وبين الحـــر ، ثم بين الحر وقواد جيشـــه ثم بين الشمر والحسين ، بين كورس الاطفال ، والفرات ،...

ويبقى السوءال حادا :

اي الطريقين اوضح ؟

ويختار الحر ، طريق الشهادة .. والمعاناة لتعميق حالة الحب عنده وتجاوز الخيبة .

و «الحر» بدأ بها الشاعر في «مقاضاة رجل اضـــاع ذاكرته» القصيدة التي القاها الشاعر في مهرجان المربد الشعري الثاني والتي كان قد كتبها في ٢٠ــ٣ــ١٩٧٢ ففي هذه القصيدة تبدأ فكرة الحر تطارد عبدالرزاق حين يتمثل نفسه الحر في «المقاضاة» انـــه فـــي القصيدتين يجسدمعاناة الشاعر ازاء حبهللقضية ثمالخيبة بعدالاخفاق:

« كل من مات

اسقط عني وعن نفسه عبء ان يشهد الآن

لي او علي

فاني اخاف شهادة امواتكم »

هكذا يبدأ عبدالرزاق في «مقاضاة رجل اضاع ذاكرته» بهذا العنف ، وبهذه القوة يداهمنا الشاعر :

« ارتضيكم شهودي

انا المستباحة ذاكرتي

الموءجل من يوم مقتله رهن تحقيقكم
نثر الناس
كل القيامات قامت
وما زال منتظرا »
وتزداد ضربات المعاناة في المواجهة :
« أأذا جاء يسعى نظرتم الى بعضكم ؟
ما الذي تنكرون ؟
ألم تبصروا قبل ميتا يراجعكم ؟ »
وتتصاعد ذرى المعاناة :
« الف ميت تركت على الباب
: بل واحد يتكلم عنكم
ولحظة يدخل في بهونا
يغلق الباب من خلفه
ثم يقتل » .

والقصيدة تاخذ هذه الامتدادات في المرتكز الداخلي تنمو على محورها وتورق الصورة عند الشاعر ويمتد معها الحوار ويمتد الحب ، وتمتد الخيبة :

ويرى جسده موثقا بين قضبان اعينهم ويقولون : شيعت
« يخذلني الحب حتى اوافقكم
وللمرة الالف يقرأ اسماء أمواتكم
لم يجد اسمه بينهم

مات من دونما شاهد ؟
ليكــن ،
سلموه جنازته
ويوقع الا تكون على قبره أي شاهدةٍ»

•••

الشاعر يخاطب اهله يعاتبهم ، يعاتب نفسه ، يقاضيها وهو رغم ذلك ، ورغم مالحقه من اهله ، فهم اهله :

« قلت اهلي
فما ولد الفطر في حائط رجلا ••

•••

صرت فيكم لقيطا
وقد كان مائي
وكان انائي
وكان القميص الذي ترفعون خضيبا قميصي
واذكر اني ••
ولكنني لم اعد اتذكر
ذنبي اني نسيب على الدرب ذاكرتي
قلت يعرفني الناس
ارتضيكم شهودي وان كنت اجهلكم
كلكم تملكون جراحا
كلكم ستدينونني

غير اني احذر اسرّعكم للادانة اني سأساله
ولقد كنت املك ان اتهاوى برأسي اعلقه
فوق رمحي »

حتى اذ يتوغل في تمثل التراث والشهادة يصل الى المكان الذي يتمثل فيه الحر ، ويحل فيه ويدخل وجده من الطرف الآخر المتمزق :

« وقيل اتصف
اتـرى ؟
انني لم اخير
وها انا ادخل وجدك يا حر
لكن من الطرف الآخر المتمزق
فاغفر مكابرتي يارياحي
ما كنت املك نفسي في حالتي
لهذا اموت
وتملكها ،
ولهذا تموت
وشتان مابيننا
ان تطارد موتك حتى تطوعه
ويطاردني الموت حتى يطوعني .. »

ثم اية خيبة تتلبس الشاعر بعد ذلك ، حين يقدم رأسه لهم ويرفضون :

« حين قدمت رأسي لهم

رفضوا
قلت لا أدعي عنقا لست صاحبها
فامنحوني بطولة رأسي
ضحكوا
قيل لولا تركتم اخاكم يمارس حرب الطواحين
هل كان دربي طويلا الى عصركم ؟
انني لست احمل ذاكرتي
وانا مستقر على ان أُقاضى .. »

وحين تستمر محاكمة الشاعر لنفسه ولقومـه الـذين احب ، ولقضيته وللشهداء والاموات ، والعصر ويسمع تفاصيل مثل الاساطير ينصت ويلفي نفسه غريبا :

« فقيـــرا
اضعت ولم التفت بين امواتكم
خَرَجَ ذاكرتي .. »

وفي الضياع ، ذروة الخيبة ، بعد الحب ، وبعد هذا الحوار العنيف ، المؤلم .. يتجسد وجه المأساة عند انسان الشاعر ونموذجه المعذب . لذا فالشاعر هنا ، وفي «الحر الرياحي» ومن قبـل فـي «الصور» و «الصوت» يكتب لنا قصيدة دراميـة فـي المحاورة والدرامية وفي ذلك التقطيع والصخب، و... يزفر الشاعرشعره زفرا وبحرقة ، حتى عناوين قصائده تكاد تعلن ذلك الصراخ الذي يكمن داخله ، والذي كتبه سنوات طوال ممزوجا بالخوف وكما يقـول

الشاعر بشعر عامي مارسه فترة ما :

«محصور اهه تقطع هروش القلب وياها »

فالكبت وردود الفعل والخوف المزمن من التعبير عن الاشياء بوضوح ، جعلت الشاعر يطرح قيمه بذلك الزخم الصاخب الدرامي مرة واحدة حالما وجد المناسبة والظرف الملائم لذلك ..

لذا جاءت الكلمة عند الشاعر لتشكل شطرا لوحدها احيانا ، وتشكل صورة لوحدها احيانا بل قد تشكل مقطعا ، انها مكثفة ، ناتئة ، وتدخل في العين !

شعر عنيف وصاخب وممزوج بالدم الفائر ،.. ولا عجب فقد شاهد واحس ان الدم يلطخ يديه وهو يشترك بتظاهرات عام ١٩٤٧ ــ ١٩٤٨ ، ويسقط رفاقه امامه شهداء على مذبح الحرية وحب الوطن ..

ولكن بعد ان (تبرد) الاحداث اجل «تبرد» يستطيع الشاعر ان يتمثل التجربة الدامية ، الحادة ، وبذلك يستطيع ان يعبر عنها بحرقة لذيذة وبحب ساخن عذب ..

وقد يستعين ــ في شعره الجديد ــ برموز عدة من التراث :

الحسين ، المسيح ، الحر بن الرياحي، وكل الشهداء.. والعديد من الاسماء والشواخص التاريخية دخلت شعره ، انه بذلك يحقق التناظر بين تجربة الماضي والحاضر ومطابقتها مع رؤاه المستقبلية ، فالشاعر يعطي للمأساة ابعادها الحارة في شعره حتى عبر التكرار اللوني ، والتضاد في الصورة بحيث تظل المفردة تحمل عنده ، كذلك

الصورة ، ذلك المعنى الثوري التغييري الذي يتجانس ويتساوق مع قوانين المجتمع وتطور الاحداث •

اذن :

الشعر : عند عبدالرزاق عبدالواحد هو حياته ، انه المسألـة التي من اجلها يعيش ويقاتل •

والحب : هو مداره الواسع جدا ••

والانسان : هو ملهمه الاول في كل ما يكتب ، وهـو جهـة المحاورة عنده ، والخيبة ، وانقطاع الجذر ، والتمزق •• معاناة عاشها ولما يزل يعي جراحها ! وهو بعد ذلك يواجه هذه الخيبة ، بذلـــك التمرد الصاخب ، اجل بتمرد صاخب •• وهذا التمرد جلب للشاعر متاعب جمة ، فمع انه متزوج الآن ، وله اربعة اطفال ، ويبدو مستقرا لكنه مصاب بهوس الحب والشعر ، صدقوني ، ان شـاعرنا مجنون حبا وشعرا وعنفا وخيبة •• وهو منذ فصل عام ٤٨ لاول مرة من دار المعلمين : فعاش عاما من التغرب في الكويت، ظل ذلك المجنون بالحب والشعر والصخب الداخلي ، والخيبة • فامضى ثماني سنوات مفصولا من مجموع تسعة عشر عاما في الخدمة •• وحـين تكون سـنوات الفصل ثمان ، فهل اثقل منها سنوات السجن ؟

لا أدري !••

في قصيدته «عبور في نهر الموت» (الخيمة ص ١٣٣) نجد جذره يقاتل عن وردته ، انه ذلك الحنين العجيب المشدود بقوة الى الجـذر الى الانتماء (كما في مقاضاة رجل اضاع ذاكرته) •• ان الشـاعر

يحمل وردته عريان وحيدا .. ومع انه مشدود لذلك الانتماء لكنـه يحس بالانفصال عنه ويتمزق عبر هذا الاحساس .. انه مقطوع وهذا ما يؤرقـــه .

في « عبور في نهر الموت » نجد هذا التصوير الحاد المضخم التفاصيل والوارف الجزئيات تمتليء به قصائد الشاعر، وهذه القصيدة منها ، حتى كأن صور القصيدة تحدق بنا بدهشة ، وبذعـر احيانـا تخطفنا وتخطف من وجوهنا الحياد .. لابد ان تعلق الصورة فـي شعر الشاعر انطباعها على هدبنا ترتجف تخاف تقلق ، تتجمد ، تتسع الحدقات حد الانهيار :

« هبط العطش
ملأ البحر الميت
علقت في اطراف محاجرها الاحداق
سقطت احداق
ركبت احداق صهوات الريح
هربت كل الانهار وادركها الزئبق
فأمتلأت »

هذه الصورة المشدودة لبعضها بقوة وبدقة ، والتي تتهالـك على ابصارنا بقوة وعنف ، ميزة اساسية من ميزات شعر عبدالرزاق .

ان الصورة الشعرية لديه تحمل «فكرها» ، تحمل «ايديولوجيتها» تحمل رفضها الثوري ، وتحمل تضادها .. ومن هذا الزخم الحاد المتضاد والمكثف نحس ان القصيدة تمتد في ذهننا وتمتد امـــام

ابصارنا ، حسية ، حادة ، عنيفة ، وقوية ... وعلينا ان نتخيل ابعادها وموحياتهـــــا :

« قال الاحياء سننتظر الموتى
الموتى قالت
ننتظر الاحياء
واصفر الماء
واحمر الماء
اسود الماء
لم تعبر قدم نهر الموت »

احقا لم تعبر قدم نهر الموت ؟

هذا الخوف من العبور التام ينتاب شاعرنا منذ امد ، وهو وجه من وجوه الخيبة عنده .

الصورة ، في تضادها اذن والوانها ، تشكل خاصية اخــرى اساسية من خصائص الشاعر ، كذلك التكرار :

اصفر الماء ، احمر الماء ، اسود الماء

هذا التكرار في «الماء» يعمق في ذهننا التدرج اللوني ودلالته في لوحة الشاعر : من الاصفر الى الاحمر الى الاسود ..

ثم ان هذه الصور المرعبة التي تقارب في معمارها اللوحــات السوريالية ، احيانا ، تتجلى في اكثر قصائد عبدالرزاق التركيبية :

« سود افواه الرمل
تقطرت الارحام وشاخت كل اجنتها

ويقاتل عن وردته الجذر
يصك عليه الصمت براطمه
عريان وحيدا
يحمل وردته فوق الماء الاسود »

اذن ففي «عبور في نهر الفرات» ذلك الحنين الحار للالتصاق بالجذر ، بالانتماء ، بالحب الاول ، وذلك الحنين المضمخ بالمرارة . بالالم ، بالحرقة وبالخيبة ، ومع ذلك فان تخطي الازمة الذاتية هنا . هو عبور لنهر الموت ، فالانسان بلا انتماء ، يموت .. وحين يفقد جذره يموت ، يموت .. وحين يعبر نهر الموت ، فهو يعود الى هذا الجذر ، العريان الوحيد الذي يحمل وردته فوق الماء الاسود !

ففي هذه القصيدة تلتقي تجربة الشاعر عبدالرزاق عبدالواحد بتجربة الشاعر يوسف الصائغ «واعترافات مالك بن الريب» التي القاها في مهرجان المربد الشعري الاول ، بل في اغلب مطولات الصائغ في ديوانه «اعترافات مالك بن الريب» ولكن الصائغ يستطيع ايصال دلالات تمزقه بوضوح وحدة ، عبر تكنيكه الشعري ، اما الشاعر عبدالرزاق عبدالواحد فلم يوصل لنا ذلك ، كما يجب . بسبب تراكم صوره التي تكاد ، أحيانا ، ان تضيع علينا المعنى في تجربة الانتماء والانقطاع عن هذا الانتماء ، ولو تنظيميا ..

ثـم ..

نأتي على الخوف الذي عالجه الشاعر في قصائده منذ اولى قصائده حتى «الخوف والرجال» ١٩٦١ ــ المنشورة في «اوراق على

وصيف الذاكرة ص ٣٥» :

« تعلم انا نخاف ؟
واننا نقر انا نخاف
لكننا لسنا نخاف الغليل
لسنا نخاف السغب
لسنا نخاف ان يدق التعب
اعناقنا تحت صليب النخيل
لكننا ياسيدي نقر انا نخاف
نخاف حتى الجنون
نخاف حتى تقشعر العيون
من شكلنا ،
نخاف حتى يستحيل الزفير
في جوفنا مثل لهاث السعير
نخاف حتى الرعب ،
حتى الموت
حتى الـ ..
نخـاف
ياسيدي من كلمة من ثغرك الارجوان
نخاف من ان نهان ، » (ص ٤٣)

اقول انه عالج الخوف ، منذ تلك القصيدة ، ولما يزل يمتطـي قلب الشاعر ، قلب الناس في وطني ويمتطي وجودهم ، انــه خوف

جديد •• خوف آخر . الخوف الذي ينام تحت خيمة عبدالرزاق وهو على مشارف الاربعين •• والخوف موجود نعم •• انه استوطن الناس •• انتم تخافون ، تخافون قولة «نعم» او قولة «لا» صريحة، تخافون حتى الخوف ، وتظل «اصابع الخوف» تفقأ اعينكم ••

وفي قصيدة «وطن للالام» يعبر الشاعركما في«اصابع الخوف» عن هذا الخوف الكبير ، الوجه الآخر من الخيبة ،

« وطن لمخاوف هذا العالم قلبي
من يعرف اين حدودك ياعصفور الخوف
يا مملكة الخوف •••»

وبايقاع متدفق ، وبتلك الزخات المرتعشة ، يقطـر الشـاعر خوفه وحزنه :

« ياكنز الخوف
ياقطرة حزن تنبض فوق صليب العالم
ياقلبـــي ••»

وحين يخاف القلب فالعالم يسير على درب الاثام •

خوف الشاعر ، اذن ، هو وجه آخر لحبه ، وجه آخر لخيبته، لخيبةجيله، ووجه آخر لحواره العالم• فماذا يقول الشاعر في «غرق الطوفان» بعد ذلك؟هذهالقصيدة التي هي شهقةحب، وحزن، وخيبة،على جثمان العالم الكبير الراحل الدكتور عبدالجبار عبدالله هذا الراحل العظيم الذي غذته كل الارض :

« واحتضنت مساره

ترصدت مداره
اعطته ولم ياخذ
واعطى كل ما لديه »

ومع ذلك فلم تسبر اغواره ، لم تسبر اغواره . وهنـــا تكمن الخيبة .. فهل مات عبدالجبار عبدالله حقا :

« وطأطأت رؤوسها الاهوار
واجهشت على ضفافها حناجر القصب !
لا نمت عبدالله
لا نمت عبدالله
لا نمت ... »

نصمت .. مع الايقاع الاخير الحزين المفجوع الخائب للشاعر : لا نمت .. وللصمت دلالته عند الشاعر يوءديه في الحب ، كمـــا في الحوار ، كما في الخيبة والفجيعة ، يتركه نقطا ، او اسطرا فارغة، واحيانا يتركه كانقطاع الوتر .. فيض من صمت الموسيقى .. وهذه سمة من سمات قصيدة عبدالرزاق .. انه يتركنا مـــع موســـيقى الصمت والنهايات ذات الضربات القوية ، المقطوعة : ــ « لا نمت .. »

وفي «لعبة شطرنج مهداة الى شاعر» لعبة شعرية يستفيد الشاعر هنا من آلات الشطرنج ، وباختزال الحركة يضع الملـــك ، الشاعر ، المهرج ، في المربع الاخير .. لكي يموت دونما نأمه ..

ويصمت الشاعر لحظات .. وعبر التنقيط تتجسد لنا لغـــة الصمت ذات الدلالة الموحية ، هنا ، :

« نبيلـــــة
عاتية تهاوت القلاع
قلعة ، قلعة
ولم تزل وحدك في الرقعة
تساق للمربع الاخير
لكي تموت دونما نأمه
... ...
... ...
كش ايها المهرج الكبير ! »

« كش» .. هكذا يفرغ الشاعر كل رفضه في هذه «الكش» الناتئـــــة .

وعبدالرزاق في تنوع اهوائه ، في ايقاعه ، في صمته ، فـــي حدته ، وخوفه يشيلنا ويحطنا على زورق مغامر وسط بحـــار مـــن الصخب والعواصف فهو ينقلنا الى «هارب من متحف الآثار» بهيبـــة خمسة آلاف عام ترابي : هذا الهارب الذي ارتد منصعقا ، فحبســـ عينيه وكفيه وصوته ، وتذكر اذنيه وانفاسه ، ادرك في قلق انـــــه يخرج الآن من صمته المرمري الى عالم اللحم والدم !

وانتم ، ربما تحبون المغامرة ، وقد تحبون التوغل في الاشــياء وقد تركبون عربة من ورق ملون ، ولكن دعوا انفسكم لحظة تواجه هذا العالم دعوها ، لكي تتأمل ، فالشاعر يدعوكم للتأمل في الاشياء في تضادها ، حتى عبر صوره المرعبة وعبر اجوائه الغريبة وحتى عبر

سخريته من الاشياء كما في «مسائل في الاعراب» (الخيمة ــ ص٣٩).

اذن نحن ازاء شاعر يرســم بالكلمات اروع لوحــات الحب والحوار والخيبة والخوف واكثرها عنفا وثراء لونيا، ان خطوط وكتل وحجوم ومساحات الشاعر عبدالرزاق تتميز بتلك الكثافة وذلــك التوازن الذي يعتمد على التناظر والتضاد فنراه يشبع لوحته بلون واحد يتدرج به، ويخلق من مشتقاته لهباً خاصا يغمرنا حتى الاحتراق.. ثم يضع هنا بقعة ، وهناك لمسة ، وهناك ضربة فرشاة ، ولكن بهــذا التناغم الهارموني العالي الصوت ، الصاخب حد الصراخ ، المفزع احيانا الحاد حد الرفض ، والموجع حد الايلام ..

ان لوحات عبدالرزاق الشعرية لوحات متحركة لا تقف عنــد درجة سكون معينة لكنها لا تتفاعل ذلك التفاعل المطلوب في تفاصيلها ومع تفاصيلها وداخل هذا العنف الجدلي المزيج بين الدراما والمونتاج الأيزنشتايني ، وبين ذلك الرعب الهتشكوكي الذي يلف بعض صوره، وازاء العرى والموت يقف الشاعر في قصيدته «هارب من متحف الآثار» موقف المفجوع بالعالم ، حد الخيبة ، ذلك الهارب الــذي « تابط موته » ! تخيلوا الصورة :

« تأبط موته :

تهادى بهيبة خمسة آلاف عام ترابي

انصب في الشارع

استيقظت كل اعمدة النور

دارت مصاريع كل النوافذ

سالت عيونا ••
تخطى •• »

انتبهوا الى «تخطى» هذا الاستعمال الرائع للفعل مع هـــذا الايقاع الختامي في القصيدة نجد عبدالرزاق يكشف نفسه ويشد انفاسنا ويكون مشاعرنا حتى لحظة الاتقاد ، وعندما تتوتر ، يقطع علينا الصورة فجأة ، بتلك الضربة الايقاعية القوية : « تخطى » كما في « لا •• نمت » وكما في غيرها ، وفي «مسائل في الاعراب» يوجز الشاعر موقفه بكلمات كأنه يفلسف الحياة يفلسف الاشـــياء وفي هذه القصيدة يتجلى عنـــد الشـــاعر ذلك الهاجس الفلســـفي مستفيدا من خبرته الحياتية في اللغة والادب وتعليمهما :

مسألة رقم (١) :
« هذا عصر اللحن
من يجرؤ ان ينصب نعتا مقطوعا لعذاب العالم
مسألة رقم (٢) :
حضورنا •• مبتدأ
تجاوز انكسارنا
مبتـــدأ
وكلها تبحث عن خبر •• »

مع ذلك ، فهو يسقطنا في الخيبة : « وكلها تبحث عن خبر»!
عبدالرزاق يلون لنا القصيدة بتلك القدرات الخاصة على التحرك، والاداء وهو هنا ، في كل قصائد ديوانه «خيمة على مشـــارف

الاربعين» وفي«الخيمةالثانية»يحقق «الفعل» الشعري والفعل«اللغوي» والفعل«التحريكي» انه داعية لعالم لاعذاب فيه يكون هو فيه: فاعل.. وأنتَ : فاعل وأنتِ : فاعل وكلنا في مهرجان الرفـع يزهو فـي محلٍ : فاعلا .. ولكن «بفعل» لا من دون «فعل» ايها الشاعـر الصديق، والفعل يشل عند الشاعر عبدالرزاق عبدالواحد قلقه اذ تتكون اللغة عنده عبر هذا القلق ، في الانتقال بالفعل من الماضي الى المضارع الى الامر ، ثم الى اسم الفاعل واسم المفعول وهكذا..

انه يعطي الفعل ثقل الاسم ، فلا يبقى نكره ، الى جانب صفته الفعلية فيصبح له ثقله الخاص .. وعبر سياق القصيدة وتلقائيتهـا يعطي عبدالرزاق لام التعريف للفعل كي يشحنه بقـدرة ديناميكية خاصة ينقله بها من فعل لغوي الى فعل درامي ولكن ينبه القارىء ان يقف،كما الاشارةالحمراءليتأمل،وينشد اكثر الىصوتالقصيدة،هاجسها وحوارها الداخلي : في قصيدة اعدها الشاعر لتلقى في مهرجـان المربد الشعري الثالث ، ينصب الفعل عنده في ذلك البحث عـن المرتكز والاعتراف الفاضح بالضياع وحوار النفس انه يريـد ان يموت وهذه ذروة الخيبة ، لكنه يبحث عن القبلة :ـ

« منذور هذى الليلة للاحزان
منذور افتح ابوابي لطيور الغربة
امنح أهدابي لنعاس لا اعرف اخره
موحشة روحي
موحشة كل جروحي

موحشة حتى الارض التحضنني الليلة
اه من لحظات تسبق صحوتك الكبرى »

في هذه « التحضنني » منح عبدالرزاق الفعل ثقل الاسم ••
ولم يدعنا نعبر القصيدة الشطر الى غيره ••

في هذه القصيدة تتفجر فجيعة الشاعر وخيبته بحثـا عـن « فعل » الموت :

« منذور هذه الليلة للقلق الاكبر
منذور ان اختلي الليلة بالموت
ويختلي الموت الليلة بي
وانا المبتور القدمين اعالج نقطة مرتكزى هذه الليلة
منفردا
ممتليء بالصمت وممتليء بالمجهـول وممتليء بجميـع
الاشياء اللاممكنة الليلة

•••

وحسبت بانك تعرف
ابصرت الناس يموتون فانت اذن تعرف
ماذا تعرف عن لغة لا يتكلمها الا موتك هذى الليلة

•••

لاحظ الحوار مع النفس ، متجسدا في هذه القصيدة :

« لو تسلك يامجذوم القدمين وقوفا لحظتها
لاتتأرجح او تنكب على وجهك

من يدري ؟
سيقولون من الخوف
يقولون من اليأس
وتعلم انك منذور وقبلت بنذرك
والناس يقولون يقولون
لو تملك ان تركض للموت فتختصر الدرب وتختصر الخذلان

•••

هنا يعود الخوف للشاعر ويعود صوت الفجيعة ويعود نداء الخيبة ولكنه ، عبر الحوار والمقاضاة يحب هنا ، لو يموت !
لانــه :
منذور هذى الليلة للاحزان
منذور اذبح هذى الليلة
فانا ابحث عن قبلتي السأموت عليها
وعزيز ان اقتل بين الشك وبين الايمان »

واستعمال «السأموت» هنا •• يعزز قولنا بان تعريف الفعـل عند الشاعر يخرج من حيزه اللغوي ، الى معنى اكبر الى فعـل درامـي •

ثم ان الموت هنا نذر عليه ، انه الصمت ، بعد الاخفاق فـي الحب ، بعد الاخفاق في اقناع النفس رغم طول الحوار ، وبعـد تعمق الخيبة •

اذن بعض الناس عرف كيف يصمت فـي الوقت المناسـب !

وبعضهم لم يعرف كيف يصمت فاكله الزمن عذابا ملتحما بعذاب .

لكن الصمت ذلك الفم المفتوح بلا لسان ، والمليء بالماء والدم والحسرات ، انه فمنا !

كلنا ، انتم معي ، ايها الاصدقاء ، انتم معي ، ايضا .. نعاني من الصمت حين يكون حصارا ، حين لا نجد الوسيلة التي نعبر بها عما يجيش بنا من افكار ... فالصمت عالم اختناق ، عالم عسف ، عالم لامتناه في قسوته ، اذ كيف يمكن ان اجعل الرسام صامتـا والنحات ، وحتى المغني !؟

اذن كيف يمكن ان نعيش بلا «مسامير» تمزقنا من الداخـل، نريد ان نصرخ ، بعد الصمت ، نصرخ ، نشق حتى حناجرنا ...

صمت شاعرنا اذن حاد ومقرع ، انه ذروة احساسه بالحب المحبط ، بالحوار المحبط ، بالخيبة .. لذا فهو يطرح صمته ، علينـا بلوحات عملت بحد السكين :

« الصمت يغلغل في الآذان مساميرا
يثقبهـــا
ينبـت
ينـدق
نخاع الناس المثقوب ينز
يلـف
يـدور
يصك الحيطان

الصمت يغوص ، يغوص •• »

كفى •• ان خيمة الشاعر وهو على مشارف الاربعين ستظل عميقة الظلال تحمل اوتادها الثلاثة : الحب ، الحوار مع النفس ، الخيبة ولا يبقى مكان لخرق مزقتها الريح ، انها تواجه العاصفـة والموت ، والفجيعة •• وتتحد بالخيمة الثانية ، علها تقوم من أعمدتها، وتحمي الذين أبكتهم الخيبة بعد الحب ، وأدمت قلوبهم ••

كفى •• ايها الشاعر انني لا اريد ان اقتل صمتك وصخبك المدمر انني ادعو الى ان تصلوا معي اقتم ايها الاصدقاء الــذين تعانقون بنهار عيونك كلمات الشاعر •• لا تصلوا صلاة الصمت •• كلا •• فما دام الشاعر يتكلم فلتتقد فيكم مليون جذوة •

وانتم لكم لغتكم، لكم عبوركم الخاص «لنهر الموت» وفيه ، ولكم«وطن للالام»، وانتم تدركون «غرق الطوفان»جيدا وتشاهدون رقع الشطرنج والبيادق والملك و «كش» مزروعة في اصراركـم، مزروعة في مسائل الاعراب ومسامير الصمت فلا تدقوا مساميركم على اكفكم • فالف مسيح يحمل في عيونه نيران «الفعــل» مــن غابات جيفارا ، من قيود سبارتاكوس من اغاني الزنوج ولوممبا، من افواه الدم ونواعيره في الاردن والسودان ، ومــن براكــين الجثث المحترقة على ارض المقاومة ليس في الاردن ولبنان ، حسب، بل وحتى داخل نفوسنا •

لكم ان تتمتعوا بالشعر وبقصائد الشاعر ولكن صدقوني انه شاعر مجنون بالحب ، وبالانســان وبالشعر وبنفســه وبالخيبة •

شاعر يوفر شعره زفرا حبا وعنفا ومأساة ، ومن تجتمع فيه المأساة والطبيعة يكون شاعرا . اليست الطبيعة كل هـذا الحب والعنف والالم والاحتجاج والخيبة ام ماذا ؟

⑤ - الشريدي معالي :

مفهوم للشعر الفدائي

« تكون او لا تكــون
تلك هي المســألة »

« شــكسبير »

الشعر والفــدائي الثوري :

تقف القضية الفلسطينية علـى رأس المهـام المطروحة عسكريا وسياسيا وفكريا واقتصاديا ، بسبب الارتباط الجذري بين واقـع المعركة (المقاومة) الفلسطينية خاصة وواقع حركة التحرر العــربي عموما وواقع النضال ضد الامبريالية بشكل اعم • ولاجل ذلك دفعت القضية الفلسطينية بالعمل الفدائي ـــ كأسلوب وتنظيم كفاحي ـــ في مواجهة الوجود الاستعماري الصهيوني على الارض المحتلة ، وضد

الحصار الرجعي للانظمة المتواطئة مع الاستعمار والصهيونية والتي تشكل خط التصدي للمقاومة على الارض العربية مستهدفة تصفيتها والنيل منها .

والشعر كأداة تعبير قد ارتبط عبر شعراء الارض المحتلة والشعر الفلسطيني المقاتل على الارض العربية ، والشعراء العرب الثوريين في كل مكان بالقضية الفلسطينية آنيا ليوسع ابعاد التحرك من خلال ابعاد التناول وانيته ، اذ ان الشعر اكثر الاشكال الادبية واسرعها تعبيرا عن الحدث .

ولقد تحدثنا عن المقاومة بالكلمة ، عبر ادب المقاومة وشعر المقاومة في الارض المحتلة بالذات[1] .. ولكن سعة المفهوم الثوري، للفدائي الثوري باتت من الاهمية بحيث شملت الشعراء الثوريين الذين تناولوا جوانب المعركة وابعادها في بلدانهم بارتباطها الوثيق مع معركة الارض المحتلة وضمن خيط انساني عام يشدها بنضال الامم وجبهة الشعوب المعادية للاستعمار والمتطلعة للتحرر الوطني .

فالشعر الثوري اذن تشرب من خلال تعبيره عن ابعاد معركتنا الكبرى بفدائية معاصرة هذه الفدائية هي روح الرفض الايجابي والنضال الدائب لتغيير بنيات الانظمة التي يحول وجودها وذهنيتها

(١) بعض ما كتبناه عن هذا التناول راجع مجلة « الاداب » العدد العاشر السنة الخامسة عشرة تشرين الاول ١٩٦٧ **المقاومة بالكلمة** في شعر توفيق زياد وراجع كتابنا : « حين تقاوم الكلمة » بغداد / حزيران ١٩٧١ .

او يعمق او يعرقل ، عملية التحرر الناجز في الارض المحتلة •

وهكذا بات الشاعر الثوري في العراق الذي يغني المعركـة من على ارضه الثورية يلتقي بأكثر من اصرة مع شاعر المقاومـة في الارض المحتلة وشاعر المقاومة في كل مكان عبر تاريخ النضـــال الوطني لشعوب العالم ايضا ••

لذا لم تعد اشعار (اراغون) غريبة عنا مع ما فيها من ملامح فرنسية كذلك لم تعد اشعار (غويلن) الكوبي ، او اي شاعر من فيتنام كالشاعر (كوانك نوان) او غيره ببعيدة عنا • لذا فحين بعث الشاعر العراقي الفريد سمعان بقصائده الى «الآداب»[٢] بعد صمت طويل وبعد احتجاب وراء الجدران وخلال رحلة التطواف النبيل في عالم الالم والمعاناة احسسنا انه يلتحم بقضية الفدائي الثوري والمعركة عبر شعر احلى واقوى من قصائده السابقة التي احتوتها دواوينـــه الخمسة[٣] لذا فحين غنى الشاعر (الى القنيطرة) و (الى فـدوى طوقان) و (الى ابي سلمى) والآخرين ، احسسنا ايضا روح الفدائي الثوري تكمن في أشعاره اذ تجسد الفدائي الثـوري كمناضـل

(٢) الاداب ، العدد التاسع ايلول ص ٢٨ ــ ٢٩ والاداب العدد الرابع نيسان ٦٨ نشرها في ديوانه « اغنيات للمعركة » الذي صـدر في بغداد عن دار الرصافي للنشر والذي نعتبره مـــادة رئيسة لفصلنـا هـذا .

(٣) للشاعر : « في طريق الحياة » و « قسم » و « رمـاد الوهـج » و « كلمات مضيئة » و « طوفـان » ــ قبل الاغنيات ــ « وعندما ترحل النجوم » و « مراحل في درب الآلام » قصيدة طويلة بـ ٢٤ صفحة صدرت عن مطبعة النجوم / آذار ١٩٧٤ ، بعدها .

يستوعب ابعاد المعركة ، وابعاد الثورة العربية المعاصرة ويحقق فعلها المنجز على الارض العربية ففي هذا الظرف الخطير الذي تحـــارب فيه الام الشعب وتطلعاته الثورية بعناد وصلابة ضد تخلف معركة الاسلحة والرجال العسكريين لاغلب الدول العربية يقف العمل الفدائي الثوري في قلب المعركة ويقف الشعر في الطليعة كلغة ملهمة ودافعة ومحركة .

في هذا الظرف بالذات يصرخ في اعماقنا صوت الضرورة التاريخية من ان الشعر ينبغي ان ينحدم قضية الفدائي عبر الخلق الذاتي للشاعر الفنان . وكمعركة آنية وبعيدة المدى تتزاحم كل التحشيدات وعلى جميع المستويات لكسبها نجـد ان النقيض يظهر ايضا بدلالاته المعاديـة فكرا او اقتصادا او سياسة او عسكرة .. الخ لذا فان البعض لمـا يزل يتحدث عبر شعره بلغة (اليوت) المجردة والفكر الضبابي المشبع بروح الأنا والذات النفعية فيخدم بذلك نفس المخطط الامبريالي الذي اوجد المجلات والمنظمات والموءسسات الثقافية التي تمولها المخابرات المركزية الاميريكية وهنا لا نريد ان نرفض اي شعر لا يقف مـع الفدائي الثوري بشكل خاص ، كـلا ، فللشعر جوانبه الانســانية الثرة وله اكثر من بعد للتعبير الانساني الذي يخدم في خطه العام قضية الفدائي الثوري . بل اننا نرفض الشعر الذي يقف فـي الجبهة الاخرى المعادية لقيمنا الثورية ولمعركتنا الواسعة على ارضنا العربية بطولها وعرضها .

والفدائي الثوري الذي تتسع افاقه لتحتضن كل التطلعـات الثورية المشروعة على ارضنا العربية يشكل في ذات الوقت الخلفية

المتماسكة التي تدفع وتغذى معركتنا فـــي الارض المحتلـــة خاصـــة والارض العربية عموما اذ ان المعركة لم تفصل يوما ما بين ما يواجه العراقي او الجزائري او السوري او المصري وما يعانيه اللبناني او الاردني او السعودي والمغربي والتونسي •• الخ ، وما يجب ان يكون عليه العربي الثوري في كل مكان لكسب رأي عام عـــالمي لقضيتنا العادلة ، ولتعزيز القدرات النضالية لفصـــائل المقاومـــة فـــي الداخـــل •

ان الفدائي ليس المناضل على الارض المحتلـــة وحـــده لان النضال في البلدان العربية الاخـــرى لخلق الانظمـــة والملاكـــات والطاقات والمناخات الثورية التي يجب توفيرها لثورة الفدائي على الارض المحتلة ، باتت ضرورة تاريخية وواقع الضرورة هذا يفرض التحام نضال الفدائي على ارض فلسطين وسيناء والجولان ــ مثلا ــ مع الفدائي في كل مكان الذي يحارب ليس بالبندقية وحدها ــ بل وبقلمه وجهده وطاقاته •• من هنا يكتسب الشعر العربي بعـــدا جديدا ، هو بُعد الفداء الثوري المعاصر •

اذن •• فحين نضع « اغنيات للمعركة » فـــي صف القصائـــد الاوفى لقضية الفدائي الثوري فذلك لان اسهام الشاعر العراقـــي هو جزء من عملية الاسهام الكبرى التي تضم كل العناصر الثوريـــة والتقدمية في وطننا العربي والعالم ، لخدمة قضية المصير العـــربي الراهن •• فالشاعر ينطلق من ادراك الفدائي الثـــوري لما يهـــدد مستقبلنا من اخطار حين يقول :

« قبل ان تصهر نار الرعب
ادركنا معا
ان يوما غائم الاحداق آت »[٤]

لذا فان وعي الفدائي الثوري «ادرك» ان عدوان الخامس من حزيران سيقع كاجراء مقابل للنهوض الثوري في المنطقة العربية .

فالشعر هنا حقق تلاحما مع تطلعات الفدائي الثوري الـذي يناضل منذ اعوام لاسترداد ارضه السليبة .

ولكن ماهو البديل الذي يضعه العمل الفدائي عبر رؤاه الشعرية؟

« وذئابا في حقول الريح .. ظمأى تترصد
تذبح الشمس على ابوابنا
ان شرفات من النور ستنثال
وافراحا ستوءاد
ودما يرقص مذبوحا على الشوك
وصبحا سوف يولد .. »

ولكن متى ؟ .. يجيب الشاعر :

«بعد اعوام .. اسابيع .. هنيهات .. سيولد» .

وهذا المولود الجديد هو النظام الثوري الذي يصنعه الفدائي في فلسطين الحرة المتحررة بعد ان يزيل النغل الصهيوني الامبريالي من الوجود !

فالطموح الفدائي اذن يتركز ليس في كسب المعـارك الآنيـة.

---

(٤) « ظل على وجـه الجراح » الاداب نيسـان ١٩٦٨ .

حسب ، مع التوقعات التامة لحدوث اكثر من عدوان جديد ولمجازر ايلولية جديدة ولضحايا جدد ـ بل باعادة خلق وبناء فلسطين الحرة التقدمية وعــودة الشــعب الفلسطيني صــاحب الحق الطبيعــي المشروع لارضه ..

ومع هذا الجو المشحون بالالم والترقب : «ستظل مقمــرة عيون الجرح» لتنير الدرب للمناضلين لتحقيق الهدف المنشود :

« ويطوف من دار لدار
وهجا من الاصداء
قنطــرة
تقود الهائمين الى النهار » (٥)

و «النهار» هنا ـ تاكيد جديد يسنع مفهوم الانجاز الــذي تحققه افعال الفدائي الثوري عبر هذا النضال الخصب والتضحيات الاكثر خصبا لذا فاشعار الفريد تمنحنا بعدا اوسع لاعمال الفدائي الثوري وتطلعاته المقبلة لتحقيق النصر المحتوم عبر اناشيد ثوريــة ذات غنائية مضمخة بالتفاوءل صحيح انها فنيا ، لا تدخل ضمــن اطار القصيدة المعقدة التركيب بل انها تكتسب تلقائيتها من نفسها الثوري المشحون بالتأثر .

(٢) الاغنيات ولغة الاخرين :

ماذا يمنحنا الشاعر من خلال الاغنيات ؟
وهل ارضيةالشاعر تمنحنا تشكيلا ثوريا لافكار المعركة؟

---

(٥) الى فدوى طوقان / ص ٢٣ .

وهل بلغت الصيغـة الشعرية شكلها المطلـوب ، وهـل ان التجربة الشعرية لدى الشاعر هي تضمخ وجدانات تلقائية وانسكابها في اطار القصيدة ام اعادة تشكيل وبناء عالم شعري خاص يعتمـد الحياة المعركة والعمل الفدائي الثوري كمحور في التناول ؟

هذه الاسئلة ثارت فـي ذهني عنـدما وقفت ازاء ما كتب عن الاغنيات من قبل الشاعر ومن قبـل الاصدقاء ردا او تعريفـا او احتجاجا •• وباعتقادي ان مناقشة اية مسألة شعرية هـذه الايام لا تتم بمعزل عن الارضية الفكرية التي يعتمدها الشاعر وينتمي اليها ، عن القيم التي يطرحها المجموع الشعري لان ثمة اكثر من دعوى تبرز اليوم للقطع صلة الشعر عن الماضي بأسم التجديد لم تعتمـد الفهم الصحيح لمرتكزات واسس البناء العضوي للقصيدة وللمرحلة النضاليـة التي يعيشها انساننا العربي اليـوم والفدائي الثـوري بخاصة •• ومن هذا الاعتبار بالذات نعرج في مناقشتنا على هـذا الموضوع لأنه يشكل لغة الآخرين البعيـدة عن لغـة الفـدائي الثوري والانسان العربي عموما •

ان الذين يحاولون قطع الشعر مـن صلتـه بالماضي بدعوى «التجديد في الشكل الفني «يقعون في خطأ فوضوي كبير» فان مسألة امتداد صلة النسب في الطبيعة والحياة الاجتماعية ترفض المفهوم الميتافيزيقي الذي ينكر الترابط الداخلي بين الظاهرات •»

ـ يقول لينين ـ بعد تأكيده على بلاهة الفكرة الفوضويـة القائلة بالقطيعة مع الماضي او التدمير التـام للماضي كله ثم تبيانـه

للنمو الذي ينبغي ان نفهم عليه قوانين الجدلية: « ان النفي الخالص والبسيط ، النفي المجـاني ، النفـي الارتيـابي والتردد والشـك ليست بالخاصة الاساسية المميزة للجدليـة صحيح بـلا ريب ان الجدلية تتضمن عنصر النفي الذي يعطي لحظة اتصال لحظة نمـو مع الاحتفاظ بما هو ايجابي اي انه النفي الخالص من ادنى التردد من اية شائبة من شوائب الانتقائية[٦] .

لذا فالذين يهاجمون الشعر الحديث ويدعون الى الشعر « ضد الشعر» ــ ان صح التعبير ــ لان الشعر الثوري الحديث لا يسقط في التجريد اللاواعي للاشكال الفنية ، يسقطون عـامل التـاريخ والايديولوجية من الحساب ، من ثم لا يعالجون المعرفة عبر عمليـة اعادة نظر نقدية . وبهذا يلتقون مع صيحات مجلتي « شـعر » و «حوار» وغيرهما بما كان عليه البروليتكولت قبل عام ١٩١٨ في روسيا في نكران الامتداد والتواصل في الفكر الانساني .

ان هذه الدعوة تقف في الجبهة الاخرى من الشعر الـذي يخدم قضية الفداء الثوري عندنا والانكى من ذلك ان بعض هذه الاصوات لا تنكر الاشتراكية كهـدف وفكر وطريق ، فـي حين ان الثقافة الاشتراكية لا يمكن ان تفبرك على نحو اصطناعي كذلك ليس بوسعها ان تولد بمجرد عملية استنساخ او «نقل» للتـراث القديم او عن طريق الجمع الميكانيكي لعناصر مستعارة بل الامـر

(٦) لينين : الموءلفات ج ٩ نقلا عن « مهمات الثـورة الثقافية تاليف فلاديميرغوربونوف » .

يقتضي عملية انماء لما هو افضل في الثقافة الموجودة واعادة التفكير به بروح النقد من وجهة النظر الماركسية[٧] .

يقول لينين في مكان آخر : «ليست المسألة ان تخترع ثقافة جديدة بروليتارية بل هي ان ننمي ونطور ابهى النماذج والتقاليد وحصيلات الثقافة الموجودة من وجهة النظر الماركسية عن العالم»[٨]

وازاء كل ذلك تقف اشعار الفريد سمعان ، وبالذات «اغنيات للمعركة» موقف الحاكم الذي يميز ، بحرص ثوري ملتزم ، بين لغة الفدائي الثوري (في الشعر التحريضي) وبين لغـة (الشعر الثوري ويضع لنا الكثر من لمسة ادانة للذين يحاولون (رفض) الشعر الثوري التحريضي ويطالبون بلغة تنبع من الداخـل لتعبر عـن الـذات والوجود والعدم ، وكل الاسقاطات الاخرى البورجوازية ..

صحيح ان لغة الشعر الآن لم تعد كما كانت في الخمسينات ولكن الحديث عن (الشكل والمضمون) ووحدتهما بات من المسلمات المطروحة للنقاش انذاك ، اما الآن فلغة الشعر ولغة الشاعر يجب ان تكتسب العصرية وان تكون لغة الارض التي يقف عليها الشاعر، ومن هنا «فالكلمة والبندقية هما رفيقا المعركة» كما اكـد ذلـك د . سهيل ادريس مرة ، ولم تعد «لغة» يوسف الخال وابي شقرا وموجتهما تتناسب مع الصعود الثوري الذي حققه شعر المقاومـة والفـداء .

---

(٧) المصـدر السـابق .

(٨) لينين ج ١ ، ص ٣٢٨ الطبعة الروسية عن الترجمة العربية .

وصحيح ايضا اننا كنا نتوقع من الفريـد سـمعان الشـاعر والانسان الملتزم ان يمنحنا شعرا اكثر غنى وفنية كحصيلة طبيعيـة لتجربته الحياتية والسياسية والشعرية الطويلة ولكن الاغنيـــات منحتنا في مقاطعها العديدة لوحة نقية عن مقاتل في المعركة بافقهـا الاوسع فهو حين يغني (الى فدوى طوقان) يجسد لنا تشكيلا ثوريا يفيض بحس اللحظة التاريخية وزمان ومكان المعركة :

« عيناك في حيفا
وقلبك في ثراها
كالنجم يخفق في سناها
يصطاف عبر كرومها الورقاء
يضفر من رؤاها
حزما ... تراتيما
يرش به الصحارى »

في هذا المد الرومانسي الثوري ، تسبح قصائد الفريد سمعان وتتشكل ، اما فعل الفدائي الثوري فيتضح عبـر فعـل الكلمـة ــ البندقية شعريا .

(٣) الافعال الثورية في الاغنيـات :

حين قال بلند الحيدري مرة عن الشاعر انـه « شـاعر عـاش الصحراء عطشا وشمسا وسجناً رهيبا في وحشتها عـرف السـراب واقعا ورمزا . ومن خلال ذلك كله كانت تنمو قصائده دائما معاناة

حسية لا تتكثف فيها الرموز ولا تستعير الكلمات قناعا» فقد حقق بلند فهم التوازن السليم في الاغنيات كافعال ثورية ، من خـلال فهم العلاقة الواعية بين فعل الكلمة «المعرفة» وفعل الكلمة(الشعرية) الثائرة وباعتقادي ان بين الفعلين دينامية ينبغي ان تتكامل عنـــد الشاعر بتقنية اكثر لكي تكتسب اشعاره شموليتها اليقينية المؤثرة على ان لغة الشاعر اليوم هي لغة المعركة الحسية ، لا المعركة المفخمة بالكلمات وحدها ، لذا جاءت اغنياته بسيطة ، طيبة ، ثائرة ، ونقية .

ان افعال الاغنيات تكتسب اهمية خاصة آنية وتاريخية ليست لانها تعبير الانسان المضطهد ــ فقط ــ بل وبالاساس لانها تمخضات حاضر ، كان متأزما ، وممتدا عن ماضي متأزم والمتطلع الى مستقبل رغم كل ما يحيط الافق من دخان وضباب يحمـل لغـة الايجـاب والانجاز الانساني عبر التفاؤل المشرق المعطر بالتضحيات والصمود .

هذا الشاعر المتطلع عبر قصائده الى مستقبل يخاطبه بتشكك وحذر ولكن بايمان الذي يضع افعاله الثورية لتحقيق البديل الاروع وبلغة بسيطة ــ كما قلنا ــ غير مقنعة هي امتداد لرومانسية الصحراء وواقعيتها المضنية . فالاغنيات تحمل رومانسية الشاعر الثوري وهي عبر صوتها الخاص نمو طبيعي وطيـب لألفريد سـمعان ، ولكنـه ليس النمو المطلوب فنيا كما يجب ..

اما معركيا فتمتد القصائد الى جذرٍ اعمق من الفهم المسطح للمعركة . فالفريد سمعان حين يخاطب السجن : « يامنزلا رقدت على شرفاته ، هدب الارامل» يضع مأساة الناس وتفاعلهم الثوري

ايضا في توازن تام

« يا واحة عصفت بها العقبان
واختنقت دموع الغيث
فاحتضرت خمائل
مليون سنبلة تجوب الارض
تغرق باللظى والطين
تبحث عن مشاتل ..»

وفي هذا التضاد يطرح الفريد فكره الثوري عبر الاغنيات وان كانت لا تخلو من مباشرة وخطابية احيانا .. ولكن الافعال الثورية تنمو من داخل القصائد مع الحدث لتعبر بوضوح المعـاني والمتألم ولكن الثائر ايضا

« ياحاصدين شجونكم بالدمع
ياليلا يلوح بلا مشاعل
افراحنا نعش
سواد عيوننا فحم
اذا احتدم اللهيب
ولم نقاتل»

وهذه الروح الفدائية في شعر الفريد تجسد الافعال التـي تتشكل منها الاغنيات بوجدان طاغ وعنيف « اذا » ــ الشرطيــة ــ «احتدم اللهيب» و «لم نقاتل» . «فالقتال» هنا هو الفعل الثوري الاغنى والاكثر تعبيرا عن الضرورة التاريخية والفريد يربط هنـا

افعاله ربطا طيبا فالاغنيات تحمل حرارة الجباه الشم التي كانت تتطلع عبر الجدران وعبر الاسوار العالية وعبر المسافات البعيدة ، الـــى جنود المعركة ، جنود الجبهة ، والى الفدائيين البواسل ، ولا تستطيع الاسهام في المعركة الملتهبة الا عبر نضال ــ من الداخل ــ وليـــس على خطوط النار الاولى ، حسب •

لـــذا فحين تلـــد الاغنيـــات فـــي ظلمـــة الســـجون مفهومهـــا التحليلـــي للاوضـــاع ، ولمعركـــة الفـــداء ، تعتمـــد «الثورة» محورا، وتنطلق من هذه الارضية لتعبر بالصورة وبالكلمة ذات الدلالة الموحية غير المقنّعة عن واقع المعركة عبر ايمان مطلـــق بان الثورة لا تحتاج الى لغة مزوقة او معقدة او مقنعة ! لذا فقـــد «انسابت» افكار الشاعر «في دمه فلم يعد مضطرا علـــى افتعـــال المواقف وادعاء ماليس له وعلى ان يكون شعره تكرارا لشعارات باتت في متناول كل تاجر ، انما هو تجارب ومعاناة وتتبع» ــ كمـــا يقول د • علي جواد الطاهر في الكلمة التي ثبتها على ظهر غـــلاف «اغنيات للمعركة» •

(٤) رباعية التناغم في الاغنيات :

ان تقسيم الديوان الى ثماني قصائد تتداخل شكلا ومضمونا في بعضها لتشكل قصيدة واحدة ذات ثماني حركات ايقاعية ينمو داخلها الحدث وتنمو عبر الحدث الروءية الفدائية الثورية لتحقق وجودها كسيمفونية فدائية ذات لغة ثورية تحمل عطاءها هكذا :

(١) الى القنيطرة

(٢) الى الطيار ابي سلمى
(٣) الى فدوى طوقان
(٤) الى تائه في سيناء

هذا الرباعي المتناغم يحقق زمنيا تتابعا وتدرجا فـــي حركــة الفعل الثوري الذي ينمو من القنيطرة ــ المكان والبطولة ــ الـــى ابي سلمى الطيار ــ رمز القوة الضاربة ــ الى : فدوى طوقـــان ــ الصيحة الشعرية التراثية ذات الصوت الممتد من تاريخنا الثـــوري والفدائي وتقاليدنا الى حاضرنا المعركي (اذ ان فدوى موجودة فـــي صميم المعركة لكنها الرمز ايضا لكل النساء العربيات المجاهدات من الخنساء الى السجينات الآن في سجون اسرائيل •• والى كل النساء اللواتي يقفن في المعارك الى جانب المقاتلين فيغزلن اغنيات واشعار النخوة ويصورن الالم ويثرن العزيمة فهي الرمز الحي ، اذن ، الذي ينمو مع الحدث ليحقق فعله الثوري محلياً وعالميا) الى الحركةالرابعة: تائه في سيناء حيث الانكسار هو الواقع الاخر ، البعد السلبي الـــى جانب ايجابية التفاصيل في المعركة :

« تعب الحنين
ولن تعود
عيونك الوسنى لتنعم بالرقاد
النار تمخر في الضلوع
والرمل يلتحم الرماد
والرعب يفرغ حقده المكبوت

امطارا •• يلون بالحداد
دفء المضاجع ، فرحة الواحات
يفترس المهود
الليل يغرس حزمة الاشواك
في حلم النهود
الـدود
يلتهم الحدود »

ومع ذلك فان لغة الشاعر لا تخلق كصور او مضامين تطرحها الارضية الحالية ، او ارضية الخامس من حزيران ، بل يمتد هـذا التناغم والتضاد بالصور عبر السنين السابقة :

« كانت تتوق الى الغد المامول
كانت في الشفاه
شجنا تؤرجحه الوعود
عشرين صيفا
احرفاً تشقى على ضفة الحدود »

وهذا التشخيص لتاريخية اسباب النكسة يطرح فعل الانجاز ليس في تخطي خطوط النار حسب ، بل وفي تخطي وتجاوز الانكسار والنكسة وواقع التيه •• وهي الحركة الرابعة من رباعية التناغم في الاغنيات •• والتي لا تقبع فـي حـدود سـيناء ، بل تمتد الى رقعة اكبر من الناس والارض والانظمة ••

اما الرباعي الآخر فيتشكل عبر حركات اخرى :

(١) شيء من الحزن
(٢) تحية الى النجوم
(٣) الصرخة الاخيرة
(٤) ظل على وجه الجراح

وهذا التجسيد الملتحم بفعل الكلمة الشعرية ، عبر تداخلها فـي الفعل الفدائي الثوري ، اذ ان الاغنيات هنا تظل تحمل عبر لغتهـا الشعرية ثنائية في التضاد بالصورة والموقف الى جانب ما اشرنا اليه، لتعمق التناغم في ايقاع الصور الشعرية والافكار فتتشكل كقصيدة شمولية طويلة ذات اقسام متعددة والتشكيل الثوري الذي يتحقق عبر الثنائيات المتضادة يظهر على امتداد صور القصائد الثمان :

أ ــ جذلى شفاه الراقدين •• على ثراك بلا كفن
ب ــ مدي قنيطرة البسالة مشعلا••• يطغي بتاريخ الشجن
أ ــ تقوى رياح الموت والزفرات •• في ليل السجون
ب ــ وأنت اقوى •
أ ــ ويغازل الطاووس عصفورا
ب ــ يلوذ بدفئه ذعرا •• ويرسل الف شكوى

فهذا الترابط بين «شفاه الراقدين» كواقع ــ نتيجة ، مع « مدي قنيطرة البسالة مشعلا » كواقع ــ ضرورة ، هذا التداخل الحركـي بين الواقع الموجود والتطلع المشروع الذي يتحقق عبر العمل الثوري هو رؤية الفدائي السليمة للاشياء ••

ففي « اقوى » ــ مثلا ــ يتجسد التصميم النبيـل لرحلـة

المناضلين في متاهات الحياة والسجون مـــن اجل ان تظل في عيون الناس ومضة حب للاروع ..

وان في هذا التضاد الذي يطرحه الشاعر عبر صوره وافكـــار قصائده يمنحنا اليقظة المستمرة والتماس الاكثر بالثورة .

ان لغة الفريد سمعان هي لغة الفدائي الثوري الذي يناضل على اكثر من جبهة ، ويدرك ان حس الثورة الاصدق هو الحس النابـــع من ادراك مبررات الواقع الموضوعي وقوانين الحياة والطبيعة بمـــا يخدم قضية الجماهير الكادحة لا ان تنطلق مـــن مبررات الوصــــول الخاطىء للهدف عبر تسلق انتهازي لكتف الجماهير الكادحة بالوسيلة اللامشروعة والمرتجلة ، اذ ان تطلع الشـــاعر يحقق رؤيـــة المستقبل الافضل الحتمي عبر الثورة وان :

« صبحا سوف يولد
بعد اعوام
اسابيع
هنيهات .. سيولد »

وهذا الزحام الزمني غير وارد فالفدائي الثوري يدرك حيـــن يمتلك رؤاه السليمة اي وقت بالذات تنفجر الثورة اذ ان شـــروط الثورة المادية والذاتية حين تتكامل ، لا يمكن للثوري ان يخطيء التقدير ولا يكون عمله في مستوى التوقيت السليم للتحرك ، والا فسوف يخسر الثورة ويخسر الظرف الناضج موضوعيا وذاتيا ، واذ ذاك تكون هذه الامكانات في خدمة جهات اخرى قد تكون قـــوى

مضاد الثورة بالذات ..

لذا فالفرق بين «الاعوام» و «الهنيهات» فرق كبير جدا ! لكن تفاؤل الشاعر قرب المسافات وحاول تجميع الزمن في بؤرة الحـدث الثوري او في بوءرة التطلع الثوري وحاول ان يحقق عبر لغتـــه الشعرية قفزة كبيرة .. كمن يتخطى المراحل !

ان « الصبح » الذي يحمل دلالته الثورية يتبلور هنا في القلب من الطموح حين يقرب لنا الشاعر زمن الانتصار تحفيزا منه لنـــا لتحويل الممكنات مـن الامور الى ضرورات تتحقق عبـر العمـل الثوري المثابر لكي يولد «الصبح» «بعد هنيهات» او «اسابيع» او « اعـــوام » .

ان هذا الخصب التفاؤلي في الاغنيات المضمخ بحزن الواقـع المرير ينبع من تصميم وصنع التاريخ البشري على ارضنا العربيـة كي لا نظل نلهث وراء الاحداث ونفتقد امكانية استغلال الظـرف الموضوعي الناضج لتحقيق الهدف الثوري المطلوب .

ان احلام الشاعر غزيرة في هذه الاغنيات ومع انهـا تقتـرن بالايمان بالثورة الوجه ؛ والثورة الصفاء والثورة التنقية فان البعـد الاكثر اهمية وعمقا الذي تحمله الاغنيات كتشكيل ثوري ؛ هـو البعد الفدائي الثوري المعاصر المتدفق حيوية والتصاقا بالارض .

ان ثورة الفدائي تظل نقاوة في صوت المغني واصالة في تشكيله الثوري وقد كانت «اغنيات للمعركة» تحمل لمسات هـذا الصوت وبعض نبراتـه .

(٥) الثوري والمغني العـذب الصـوت :

في ديوانه « عندما ترحل النجوم » الـذي صدر فـي بيروت عن الموءسسة التجارية للطباعة والنشر (١٢٠ صفحة) يقسم الفريـد سمعان ديوانه الى ثلاثة اقسام : القسم الاول لم يعنونه الشاعر ولنقل انه في الثورة ، وهو امتداد لديوانه «اغنيات للمعركة» والقسم الثاني «من الدفتر الصغير» والثالث «الاصداء البعيدة» في الحب ، والغزل الوجـداني ••

تتناثر قصائد الحب (من الدفتر الصغير) لتتصاعـد فتلتحـم (بالاصداء البعيدة) ففي (عندما ترحل النجوم) يظـل الشاعر يربط عضويا اغنية الثورة والفدائي الثوري ، باغنية الحب •• والاغنيتان هما اصرتا الحضارة : الحب والثورة •

اذن :

في الشعر لابد مـن موقف يتجلى عبـر الصورة وانعكاساتها ايماءاتها او خلقها الفني ، او عبر الكلمة الموحية المفردة ــ الـكائن الذي يتنفس الحياة بكل ما فيها من عذابات في الحب والثورة •

والثورى هو عاشق حالم ، وحالم من نمط خاص هنا نقف •• فالشاعر الفريد سمعان يحقق فعله الخاص فعله الثوري عبر رؤاه الرومانسية ــ الثورية في الشعر كما في الحياة ــ كما اسـلفنا ــ وبعد «اغنيات للمعركة» التي تصاعد فيها صوت الشـاعر الثوري الفدائي حادا وقويا من داخل الجدران يعود الشاعر هنا ليغني ثائرا وليغني محبا وعاشقا بصوته العذب ••

الفريد في هذا الديوان يتجاوز نفسه ، بنفس يبتعد عن الدعاوة والاثارة والتحريك المباشرين وهو يهتم بالمفردة والصورة وشفافية المعنى اكثر من ذي قبل . ولكن النقطة الاساس في هذا الاهتمام انه يفيض عن الحاجة بمعنى ان بعض الصور يمكن اختزالها من القصائد فالفريد يوجه شعره للجماهير الكادحة اولا ، وهو لذلك يطنب في بعض قصائده يمنح الظلال ظلالا اخرى ، ويحلل الرمز باكثر من صورة ويوءكد المعنى مثنى وثلاث وهو لولا الرمزية في شعره لقلنا عنه انه شعر سياسي يدخل خانة «التعليمية البرشتية» شعريا وليس مسرحيا في بعض جوانبه :

« شريان ماء في جبين السفح
يسرع في خطاه
يسقي السنابل .. ينعش الانسام
يطعمها شذاه
تختال فيه الامنيات وارجل الرعيان
تهزج في سماه
انشودة الامل المهيض
حنين شيرين الجميلة
ثوبها الزاهي .. غدائرها الطويلة
فرهاد .. لن يأتي
فما زالت تعاقبه الصخور »

ويستمر البناء القصصي لهذه الحكاية الشعرية المستلة من

التراث تمنح حتى التفاصيل الصغيرة اهتماما خاصا مع تركيز الشاعر في مقدمة القصيدة على معنى المسألة المطروحة :

« فرض اهل شيرين عليه ان يزيح جبل (بي ستون) كي يفـــوز بشيرين ويذهب للعمل فعلا •• » •

ثمة خاصية في شعر الفريد : انه يوءكد معطياته الاخيرة فـــي الضربة الختامية للقصيدة هذه المعطية المفعمة بروح الثورة والحب والموءطرة دائما بذلك التفاوءل المشرق :

« والريح والدم والبنادق
توحي الى غدنا المطرز بالنجوم
تغرى الحمائم والكروم
تعطي لنا عسلا وخبرا •• »

وبذات الطعم الحلو للعسل المشتهى يطرح الفريد قضية الحرية والديمقراطية معجونا بالخبز بهذا الرمز المستل من الواقع : (العسل) البديل عن ايام الضنى والمعاناة ، العسل : المرفأ الذي نريد مع الخبز ، فهل حقا نريد «عسلا» بمعناه الحسي ، والغذائي ؟ ام ان ثقل الرمـــز ينسحب على كل الاشياء الحلوة التي نتمنى ونرغب ونحب ونريد ؟

هذا التاكيد عبر الرمز الحياتي القريب لذهن المتلقي وتلـــك الضربة التفاؤلية في الايقاع الختامي لكل قصيدة ، ملامح وخصائص بارزة في هذا الديوان :

« متعبا عدت ، حزين الهدب والبسمة جرح
سنوات الجدب موجات اعاصير وملح

بصمات الغارة الرعناء
في كفيك
في عينيك
في الوجه الحزين
اطفأ الرعد مصابيح الفنارات البعيدة »

ومع ذلك فالاوراق لم تعرف السقوط ورقة ورقة .. الشاعر يركز ذلك الصمود عبر الورقة الرمز في قصائد الديوان اذن فتلـك خاصية اخرى في شعر الفريد ، انه يوءكد الصمود والاصرار دومـا واحيانا يقع في (التطرف) معاتبا الذين سقطوا ، مع ان هذا (العتاب) لم يعد ولم يكن مجديا في يوم ما ومع ذلك فقد عاد الفريد مستعيدا لغة السنوات الخوالي في هذه المخاطبة التي ـ من وجهة نظري ـ ارى من الواجب تخطيها وعدم التركيز عليها مجددا في التعامل مـع الشعر والناس لان ايمان الشاعر لا يجب ان ينصب بالماضي بل هـو ايمان مستقبلي انه ايمان بالفعل الثوري الدائم الاتقـاد والحيوية لا الايمان بالاشخاص .. انه الايمان بالمبدأ والمسيرة والزمن الـذي يسير في صالح قوى التقدم والثورة .

ولكي نوجز ، يمكن ان نلخص خصائص الفريد الشعرية بنقاط يشترك في معظمها مع اغلب الشعر العراقي في الخمسينات :

١ ــ الروح الوطني الثوري في شعره
٢ ــ النسيج الرومانسي في اللفظة والصورة
٣ ــ الكلمة في الصياغة ذات موحيات ومـن ثم فهـي بسـيطة

واضحة وسلسلة •

٤ ــ المخاطبة ذات فعل الاصرار : (سنعود في ليل اللهاث حبيبة تغفو على صدر الحبيب) •

٥ ــ استشراف المستقبل وروح التفاوءل •

٦ ــ الاستطرادات من الماضي (كنا تراتيل الهوى •• قلبي وقلبك دمعتان) •

٧ ــ شي من الحزن يغلف رؤى الشاعر •

٨ ــ الحب العارم للبشر وللانسانية •

٩ ــ ثم •• الغزل الخالص في (عندما ترحل النجوم) ياخذ حجما واهتماما كبيرين في الديوان •

ولكن في الشعر ليس ثمة مسلك غير ان تكون الكلمة هي الاكثف والادق والاغنى دلالة وعصرية ، والملأى ثقافة الى جانب شفافيتهاوموسيقاها فالضرورةتقتضي ــ فيعصرنا الراهن ــ ان نختزن التجربة نتمثلها جيدا ، ثم نطرحها باقل الكلمات عددا واحلاها تناغما واكثرها ايحاءا وظلالا لكي تكون التجربة الشعرية مميزة لمنتجها قادرة على لملمة نفسها باصغر حجم واقوى تأثير •

ولو •• اخذ صديقنا الشاعر بذلك لكثف قصائد ديوانه هذا ولاخرجه لنا بكلمات اقل •• فمشاغل اليوم هي اكبر من ان نسهب في التعبير عنها . ان نوجز في الشعر فتلك ضرورة •

وبعد :

فالشاعر الفريد سمعان لما يزل العاشق المحب فهو هنا يتغزل

بعيني الحبيبة بخدها ، ويطالبها ان تحدق به وتمنحه لؤلؤا وموعدا وهمسة حب وهذا التجاوز على صيغة الشعر الثوري التحريضـي الميداني مسألة هامة لدى الشعراء الثوريين •• لان الاغنية الخالصة في غزلها، النقية، هي اضافة حضارية ، هي فعل جمالي ، وهي بذلك تجاوز للسلب في الحياة بمعنى انها تجاوز للنكسة ، للظلام ، للواقع المتخلف ، وبالتالي فهي اسهام في التقدم اسهام في النضال الـذي نرغب بعده ان يحقق لنا عالم الجمال والخير والحقيقة نقيـا كمـا نشــتهي ••

اذن فالفريد ادرك هذه المسألة في ديوانه هـذا وركز عليهـا اكثر من ذي قبل ويبدو لي انه لا يعترف بالزمن فقلبه لما يزل يقطر شهدا وخضرة عميقة وطراوة ندية و :

« لماذا ارى فيك احلى نساء البشر
فراشة حقل وريق نضر
واشهى الاغاني
واحلى الصور »

لمـاذا ؟

و (خدها) ياخذ من شاعرنا حصة كبيرة ولكن بذلك «الـكرم» في الكلمات ايضا !

« ياخد ياقرنفل
عن اي شيء تسأل »

«وعيون الشوق» تأتي بعد (احتراق) ولكن (قبل) احتـراق

ايضا فالعودة الى الثورى الحالم والمغني بصوت عذب والمحب تغرق حتى غزليات الفريد بذلك النفح الخاص :

« يباعدنا القيد عن بعضنا
وما زال طيفك في مضجعي
يرش الرؤى في لحاظ النعاس
وشلال شعر على الاذرع »

لذا فان مجموعة (من الدفتر الصغير) محملة بذلك الحب الثر ومعبر عنها بفيض من الكلمات والمشاعر وفي (اصداء بعيدة) يعطينـــا الشاعر تجربة اخرى في (بيت الخطيئة) تجارب متناغمة لاكثر مـــن امرأة تبيع الحب !

وهذا الرفض الضمني في الاصداء يلتحم مـــع ذلـــك الغـــزل الخالص في قصائد (الدفتر ..) ليشكل افاق التجربة الشعرية المتأتية عن الواقع .. والملتحمة بذلك الحس الثوري في القصائد الاولى .

⑥ - حسب الشيخ جعفر :

الغـربـة والحـزن المكثف

« ان الابداع يبدأ بالتأمل »
ـ بيكاسو ـ

يبدأ المبدع حين يؤمن بأن الجمال الازلي هو الحقيقة الوحيدة المطلقة ، والبحث عن الجمالي بمعزل عن هموم الانسان يسقط المبدع بالميتافيزيقي •• أن هم الشاعر يكمن في مكابدته عملية الخلق ، وفي وصوله الى الابداع المتميز ، داخل فهم حركة التـاريخ والحضـارة وتشكله ضمن قوانينها •

وبما أنه لا توجد ذات دون موضوع، وبما أن الذات والموضوع

في وحدتهما الديالكتيكية يقرران المضمون والشكل كليهما لأي نوع من انواع المعرفـة • يصبح واضحا السبب فـي ان العمليـة الديالكتيكية لتفسير العالم الاجتماعي وتغييره وكذلك العالـم الطبيعي المنعكس خلاله ، تتغير هي أيضا مع تغير المجتمع وشخصيـة الانسان والانسان عموما باعتباره ذاتـا » ـ كمـا يقـول تودور نكولوف ـ (١)

واذا كان الشاعر يحلم عبر عذابات الانسـان وانتصاراته وانبهاراته وآلامه ، وبطولاته ان يصل الى الحقيقة الجمالية عبـر المكابدة في التأمل ، فان مقدار فهم العملية الابداعية ، واستيعابهـا ، يجعل الشاعر قلقا ، غير موءمن بما وصل اليه ، كما يتجاوز موجوده الابداعي الى ما هو اكثر ابداعا وتكاملا •

من هنا كانت مكابدة الشاعر حسب الشيخ جعفر منـذ ديوانه (نخلة الله) وحتى ديوانه (الطائر الخشبي) و «زيارة السيدة السومرية» داخل طقوس الحزن والغربة ، من الريف الى المدينة المتوهجة ••

لذا نراه يعمق جدليته في رؤاه ضمن (رباعيات) وداخل أزمنة شعرية جديدة ، بحيث يصل الى المزج الذكي العبق الرائحة ، بيـن اليومي واستشراف المستقبل ، وهضم التراث والتاريخ في ألـق شعري عجيب يحاول أن يخلقه في قصائده المدورة . حيث « نلتقـي بتأييس أو أنانا السومرية جالسة وراء واجهة زجاجية في مخزن مـن

(١) نظرية (الانعكاس اللينية تودور نيكولوف / ترجمـة سعدي يوسف ـ جريدة طريق الشعب ـ بغداد ٥ أيلول ١٩٧٣

المخازن .. » ــ كما يقول حسب الشيخ جعفر في حديثه عن تجربته الشعرية ، ويستطرد « ومن هنا ايضا يبدأ التدوير ، أي أن الزمن الدائري يجد نفسه في القصيدة الدائرية او المدورة .. ولكنه ليس زمنا عائدا الى النقطة الاولى متوقفا عندها ؛ انه يتقدم ابدا في دورانه ، انه شيء من حركة الكون الدائرية ... ان القافية تنهزم رغم سحرها امام هذا الايقاع : ايقاع الاشياء الاعتيادية نفسها ايقاع التاريخ في التصادم والتداخل والحركة الدائمة » .. وبالطبع فأن حسب الشيخ جعفر لا يؤمن بأن نعتبر هذه التجربة (لوناً أو تياراً) انها كأية محاولة ليست شكلاً نهائيا .. وبالتالي سيجد الشعر منطلقه الجديد في كل مرحلة ولكني ــ يقول حسب ــ أجد نفسي مقتنعا بهذا الزمن الشعري ، أما المنطلقات الآتية منطلقات المستقبل الشعري فلست قادرا على التكهن بها ولكنها كأي شيء آخر لن تكون الا متحركة (أي مكتشفة بعدا فنيا جديدا) .

وهكذا يتخلق مفهوم الزمن الشعري في فهم الشاعر ، بحيث يعتبر الشكل هو حركة التجربة بأبعادها كلها ؛ أن حركة التاريخ هي التاريخ نفسه ..

وفي بحثه الدائب في أن تكون قصيدته اكتشافا مستمرا داخل حركة العصر وانسانه المتعب ، تراه يجاهد في ان كل رؤاد تداعاته وحسيته في الحركة الدائرية التي تتشكل فيها الجزئيات. بين الواقع وبين المتمنى وبين المتخيل ، وبين المحسوس ، وبين التاريخ ، وبين الماضي .. لـذا تنبض قصائـد حسب (المـدورة)

باستعمالات ، الحياة اليومية ، الآن ، وفي الماضي ، عبر تداخـل الحسية الغريزية ، بالمشاهد الواقعية، باسترجاع التاريخ، وبالانتفاض على الواقع ، ان حلم حسب الشيخ جعفر ، يظل تجاوزاً لغربته وحزنه، رغم تناولهما ، كطقس تشكيلي في كل خطوط وملامح ومناخ قصائده، من بسيطها ، حتى مركبها المدور ، المعقد ، المشحون بالتوثب والوهج، والالق المحرق ..

ان الاندماج بالماضي وبالريف ، بالمعشوقة ، بالمدينة ، بصخبها، لا يعني اتجاها صوفيا اشراقيا عند حسب ، بل هو الافادة من كـل تفاصيل تجربته المضخمة بالالم والمشعة مفردات هذا الالم نفسه ، حتى انه يفيد من التراث السومري لاعطاء معمار قصائده بعدا متينا بدلا من الافادة من التراث الاسلامي ــ كما فعل غيره ــ اذ انه يستل من التاريخ ــ الماضي ، الدلالات التي تعمق العلاقة بين الجو المعاش والجو المستلهم ، عبر الجو المعاش ــ المتخيل ــ لذا نرى قصائـد حسب المتقدمة ، تحمل تحليلها واجواءها النفسية والحسية ، بتفاصيل متداخلة ولكنها رغم تنوع الحانها وتوزيع هذه الالحان على آلات متعددة ، لكنها تتداخل وتتفرد ، في انسجام موسيقى أخاذ حتـى لتشكل حركة سيمفونية عاصفة ..

فاذا كان حسب الشيخ جعفر يمزج الذات بالوجود وبالموضوع ويعطي لذلك وحدة متراصة ، لتضاء المعرفة من خلال هـذه الوحدة لكل ما يتعلق بعالمه ، من أجل تغييره .. واذا كانت جسارة الشـاعر قد مزجت الروث بعطر العواصم البلورية ، فلأنه يدرك جيدا ، وبوعي

شعري كامل ، ان حصارا تطوقه به ، معطيات بيئته وعوامل نموها ، ومن ثم معطيات البيئة الجديدة واسقاطاتها الحضارية على نفس وذات الشاعر ، منذ ، الريف ، بيئته الاولى في محافظة العمارة بجنوب العراق وحتى انتصارات الفضاء ، في بيئته الثانية ، فـــي موسكو ، حيث أكمل الشاعر دراسته •• وعاش تنقلات طويلة بين الشـــعراء والمناهج والتجارب ، والحضارات ، ولانه يدرك ذلك ، نراه يستجيب لفعل هذه التجربة اذ تزخ بنفسه اعنف المشاعر واغزرهـــا حساسية وانفعالا ، ولان الشعر اليوم لم يعد قراءات في الشعر نفسه ، اذ ان بيئة الشعر ، هي بيئة الحضارة والفنون مجتمعة ، كلها توءثر فـــي تكوين القصيدة ، وكلها توءثر في بنائها الفني ، فأن مهمة الابـــداع تصبح اصعب ، واكثر خطورة من ذي قبل •

ان الشاعر المعاصر ، تجاوز كونه شاعر القبيله ، وهو يصـــارع وسائل اعلامية وفنية كثيرة ، تزدحم في البيئة الجديدة ، لذا فهـــو مطالب كأنسان بمهام أكبر وأعقد من الشاعر الجاهلي او العباســـي أو ســـواهما •

ان الشاعر المعاصر بمواجهة الثقافة الشعرية العالميـــة ، يقف ، ولا بد ان يضيف جديدا ، وان يواصل كشوفاته ، ومحاولات تخطيه كيما يكون منجزاً ، وفعالا ، في عملية الابداع •• ليتخطى كل اسوار المدرسة التقليدية ، وكل حيطان المدارس الاخرى ، ويضع لنفســه أقانيم خاصة تميزه عن سواه ••

ومن هنا تبدو مكابدة الشاعر الابداعية ، مكابدة معاناة وتعب

« ان اهم خطوة شعرية من الضروري ان تبدأ بها اليوم هي ان تمنح الشعر هذا الألق العجيب الذي يكمن في الشيء الاعتيادي ، ان الالق الذي قبض عليه فان كوخ في كرسي لم يلتفت اليه أحد ... ان الالق الذي ارتجفت به الزهرة الرومانسية انما يتوهج وبقوة جديـدة في حثالة الاشياء .. ومن هنا ينبغي ان يبدأ اللقاء بالعمليات الروائيـة الدرامية العظيمة » .. كيما يمكن القبض على (هذا الالق الشعري) في (الزمن الشعري الجديد) كما يقول حسب الشيخ جعفر .

واذا كان هذا الالق الشعري تفصد في حبات الحزن وعـرق الغربة منذ (نخلة الله) فلأن الغربة كانت لصيقة بالانسان منذ ولد على الارض الجرداء ، فهي في المجتمع الطبقي تتأصل وفق تغرب رأسمالي، مقنن ، يواجه الانسان ، اذ حين لا يملك الانسان الاشياء فهو يحس بالغربة تجاهها ..

والشاعر حسب الشيخ جعفر حتى آخر صفحة مـن ديوانـه (نخلة الله) ــ في قصيدة : غمامة من غبار ــ نحس الغربـة والحزن المكثف لديه ، يتأصلان في الصيغة العامة لكل قصائده الاخرى وفي بناء وتشـكيل صوره ، بل وحتى في العنوان :

(ندياً وجهك الذهبي يتبعني
كطير البحر يحضن غيبة السفن
ويلمح في رفيف جناحه كفني .
طريداً أذرع الدنيـا
على كسرات حبك جائعاً أحيا

بلا أهل ولا وطن) .[٢]

فهذا الهروب المدروس ، والاحساس بالغربة ، بل بالنفي (طريدا اذرع الدنيا) (بلا أهل ولا وطن) يلازم الذكرى ، واسترجاع الماضي لدى الشاعر ، لانه رجل يعيش في ماضيه ، وشاعر يشرب نهار عيون الذكرى ، لكنه لا يجد البديل وهذا ما يجعله يتغرب بحزن حتـــى بين أهله وذويه ورفاقه ..

لذا فالشاعر هنا لا يمتلك الحاضر ، كما لم يمتلك الماضي ، لانه انتهى .. ومن هنا فهو يسترجع كل ذلك بكآبة وخيبة ، شـــفافة احيانا، معتمة أحايين كثيرة،«فالملكية تقف في وجه الكيان الانساني» وكما يقول سان جون بيرس[٣] « انما فخر الحياة في اقتحامها لا في استهلاك الشيء ولا في تملكه» وتلك هي المسألة الاولى في الغربـــة التي صاغ كارل ماركس قانونها الاساسي بقوله : «بقدر مايزيـــد ماعندك ، بقدر ما يتناقض كيانك ...»[٤] فعالم الملكية والغربة ــ الذي تتخذ فيه العلاقات الانسانية مظهر الاشياء المنفصلة من الانسان، الغريبة عنه ، المعادية له ، المسيطرة عليه ، يطبق بكل ثقة على الكائن ويقف في وجه انطلاقه[٥] .

واذا كان الحزن ارتباطا بالخليقة الاولى منذ التكوين ومنـــذ قصة (هابيل وقابيل) في الكتب الدينية ، فهو يتعمق حضاريا كلمـــا

---

(٢) نخلة الله ــ قصيدة غمامة في غبار ص ١٠٤ .

(٣) سان جون‌بيرس : قصيدة (مرارات) .

(٤) كارل ماركس : مخطوطات عام ١٨٤٤ جـ ٦ ص ٥٤ .

(٥) روجيه غارودي/واقعية بلا ضفاف ــ الطبعة العربية ــ ص١٢٣ .

ازدادت دورات الارض •

وحسب الشيخ جعفر ، ابن الغربة والحزن ، على مر الزمن •• وفي الشعر تتجسد غربته واحزانه ، اذ ان «الشعر يضع على عاتقه ، منذ بداية الازدهار الكبير للرأسمالية ، اعلاء شأن الكائن على حساب الملكية ، وهو يعبر عن الحاجة الى تحقيق الكيان الانساني في مواجهة كل ضروب الانسلاخ ، وتتحكم حركة عصرنا في حركة الشعر : فبقدر ما يتحول الانسان الى جزء من الكون يتضاءل رويداً رويداً ، بقدر ما يعبر الشعر عن الحاجة الى ربط الانا بالحياة الشاملة التي نحياها كوجود وكأرتقاء بالكائن ، ويتغاضى الشعر شيئا فشيئا عن نقل الواقع او التعبير عنه لكي يخلق ويتغنى بعالم اكثر صدقا •• وبهذا غدا الشعر وسيلة للعرض وللكشف ، وتحولت الجماليات الى اخلاقيات والى وسيلة للتغني بالحياة ولتجاوز الانسان •• وكما يقول بول فاليري : « أن الشعر يدعونا الى صيرورة اكثر مما يدعونا الى الفهم»[٦] •

وبدء بالعنوان (نخلة الله) يطرح الشاعر غربته وحزنه وعبر محاولة لفهم العالم وتنسيق الرؤى من الماضي الى الحاضر الى المستقبل، انه يرجو كأنسان ، الخلاص الميتافيزيقي في «نخلة الله» (فالنخلة) دلالة الخصب لديه ، و (الله) الدلالة المقابلة : العبادة ، الخلاص •• والشاعر يبحث عبر هاتين الدلالتين عن الالتصاق بالارض عبر (النخلة) ذلك الرمز المكثف الكبير لكل مافينا من عراقية وعروبة ــ واستيطان ــ

(٦) المصــدر السابق .

وما فينا من خجل ريفي ومن تقاليد وتراث وتاريخ ، وكل ما فينــا من عطاء وخصب وظلال ولجوء ..

فنحن نتمطى تحت ظل النخلة ونأكل منها ، ونتدفــأ بجذوعها ، ونحتمي ، وهي الوسيلة بيننا وبين الحضارة .. والشاعر يتعلق بهذا الرمز ، بقوة الريفي الذي يحب الارض ، بل يحب تلك الارض لكنه لا يمتلك شيئا . وحب التملك لدى الفلاح ، صفة طبقية أصيلة، كما صفة الحزن والتردد والشــك واليــأس الســريع ، والغضــب الســريع .. الخ .

والشاعر تجمعت فيه عبر شاعريته، هذه الصفات، وبوضوح.. وهو الى جانب ذلك يمنح بعطاء جديد ، خيره وحزنــه ، المشــرق بالخضرة العميقة أحيانا ، ويضع (الله) في طرف معادلته الشعريــة منذ العنوان : نخلة ــ الله . لكي يرمز بالخلاص الذي يريد ويرغب، وهذه المعطيات الاولى يزفرها الشاعر منذ (الكنوز) :

(وأمد حبلا . من رماد يدي ، يامطر النسيم
الى يديك
لأحس في شفتي رعشة وجنتيك
لأحس وهجا في يديك .
لمجا من الماضي ، حرارة خبز أمي
وهج بسمتها الحنون
أو دفء قبلتها ، وهمس صلاتها في فجر عيد)

والشاعر هنا يركز على الاتصال (بالآخر) : جو الماضي ــ عبر

(الاول) : الحاضر ، وبهذا يحاول ان يعكس حزنـه وغربته ، فـي الحاضر عبر اتصاله بالماضي • فهو يبحث عن حنان في هذا الحاضـر بالذكرى ، وهو لون من غربة الاشياء المحيطة بالشاعر ، لذا فهـو يطرح (حرارة خبز) أمه عبر (مطر النسيم) الذي يمد من رماد يديـه حبلا •• هذا الربط بين الانسان والآخر ، بين (الرماد) و(مطرالنسيم) بين (اليد) والاخرى يدفعه للبحث عن الحنان الخالص في اسـتعارة الماضي ، حرارة خبز أمي ، أو دفء قبلتهـا وهمـس صلاتهـا في يوم عيـد •

وصورة العيد ترتسم دائما بذهن الكبار من أيام الطفولـة ، كأنها الصورة التي تجسد تملكهم الاول للاشياء والتصاقهم بالآخرين عبر الفرح العام • أما حين يفتقد الشاعر تملك الماضي ، بل وفـرح الماضي ، فهو يبحث عن البديل •• والشاعر هنا لا يلقاه •! ، لـذا فهو يطرح نفسه عبر قصائده • فالشعر عنده هو ، «نقيض العالـم الذي يحاصره ، من كل الجهات • لذا فهو يحقق التوازن بينـه وبين العالم عبر (الابداع الفني الذي هو نقيض الغربة ••) ولكن (الابداع الفني) أيضا هو تعويض عن الغربة ، لانه النقيض لها هنا ،•• وهـو لا يمحوها ولا يزيلها •

وهذا التوازن يسقط الشاعر حسب الشيخ جعفر في غربـة وحزن مكثفين ، فهو يعيش ، «غريبا اكثر من الغرباء» ــ على حـد تعبير كافكا ــ والشاعر هنا لم يسجل يومياته لامتصاص حزنه وغربته في الكلمة ــ كما فعل كافكا ــ ولم يسجل عالمه الا عبر شعره ، وفي

(نخلــة الله) الشـــاعر جـــذر لـــكنه لا (يمتلك) هـــذه الارض ، لذا ظل يعاني « افتقاده الارض » والحب ! ..

والشاعر، رغم سفره الى موسكو، واحساسه بالغربة تتعمق هناك، ظل يحس ان (الوطن ـ الام ـ العراق) يكون دائما الوطن المتجدد، عندما يعيش بوعي ويدرك بوضوح ارتباطه بالآخرين وواجباته أزاءهم) ، لهـــذا فهو يرمز للنخلة ، ولم يرمز لغيرها ، اذ أن «الانسان لا يتخلـــى عن ارتباطاته بالآخرين . وهذا اسمى ما تتميز به حياتنا» .

لذا فاستعراض الشاعر لارضه ، والدوران حولهـــا ، عبـــر ارتباطاته وجذوره ، من ثم عبر تغنيه بها ، بصوت عميق حاد فـــي الحزن ، حاد في الغربة ، يعني ان الشاعر وليد تربته ، وهو واحـــد من مكتسبات مجتمعه .. فشعراء العراق حزانى دومـــا ، يعيشون اكثر من غربة ، في اغلب شعرهم وكما تمنى ناظم حكمت لعبدالوهاب البياتي ان يغني الفرح في قصائده بعد ان تحرر شعبنا بعد ثورة الرابع عشر من تموز ١٩٥٨ ... اتمنى ان يغني حسب الشيخ جعفر فرح الانسان عبر مكاسبه على الارض بعد اعلان الجبهة الوطنيـــة والقومية التقدمية فى العراق فى السابع عشر من تموز عام ١٩٧٣ وانتصار معركة التأميم والصمود وانجاز الحادي عشر من اذار .. ومع ان التمني يظل في حدود «التمني» ان لم يقترن بفعل لكني أحس ان حسب الشيخ جعفر لا تستطيع بنية المجتمع الجديد تغيير طبيعتـــه ، الآن ، والفرح الذي نتمنى متروك تحقيقه للمستقبل . وتلك مسألة لاشك فيها ، اذ اما ان يصمت كشاعر بعد ان يستنفذ كل ذكرياتـــه

واما ان يتحول الى شاعر آفاق أكثر غنى واعمق تجربة•• ودارس ديوانه الثاني «الطائر الخشبي» وقصائد ديوانـه الثـالث « زيارة السيدة السومرية» يشعر ان التمني لـه فعل التحرك ، في تجربة حسب ، وبالذات في قصائده المدورة الطويلة ••

لنعد الى «الكوز» حيث يتقطر حسب حزنا وغربة اليفة :

« ياقطرة من نهرنا المنسي اطفأت الجحيم
ياقطرة من نهرنا المنسي • يا مطر النسيم
اطفيء سرابا من شفاهي
اطفيء صحارى في الضمير ••••

ويعود حسب ليعمق هذا الحس بالتكرار :

« ياقطرة من نهرنا المنسي ، يا خبز الكفاف
امطر على شفتي ياكوز الفخار
واهبط عن قلبي ، على قلبي ، على الارض البوار[٧]»

والتكرار في (على قلبي) يوءكد حاجة الشاعر الى التعويض : «المطر» بديلا عن (الارض البوار) لاطفاء الصحارى في الضمير : اذ ان الشاعر يحس قلبه ووجوده «ارض بوار» وهو من هذا التغرب الحزين ، مع نفسه ، وفي داخلهـا ، يتفجر بالذكـرى ويمتص مـن معانقتها السلوى والراحة ولكن هيهات ! •• فهو ينطلق الى «نهرنا المنسي» الى الفكر الذي غذاه ، والتنظيم الثوري الذي رباه والمجتمع الذي نظم سخطه وغضبه ، لكنه لم يحقق كل امانيه ، يتطلع الـى

---

(٧) نخلة الله / الكوز ص ٧ .

« نهرنا المنسي » ، الى انتمائه السابق ، ليطفى «سرابا» في شفاهه، ويطفي «صحارى في الضمير» •• ثم ان الشاعر مقتنع رغم ان النهر «منسي» ــ في تقديره ومفهومه ، ان البديل هو هذا النهر ، وسيظل هذا النهر ، لذا يناشده ان يهبط على قلبه ، ويناشد كوز الفخار ، ويناشد خلاله ، قطره •• اجل قطرة من هذا النهر ••

هذا الارتباط بالماضي ، بالذكرى ، هو الذي يعمق في نفس الشاعر حزنه وغربته •• وهذا الابتعاد عن الارتباط ــ في الماضي ــ يزيد غربته وحزنه عمقا وحدة ، انه يفتقد الارض التي كان عليها •• من هنا فهو ينشد الراحة في «نخلة الله» لانها البديل الذي طرحه عن كل ارتباطات ماضيه ، لذا فحين يضع حسب «النخلة» طرفا من معادلته الشعرية ، فهو يسلك بتلقائية الريفي الطيب القلب ، سلوكا صابرا ، ولكن على امل ••

فالفلاح الذي يصبر ويتأمل ويعتني بالنخلة كاساس لزراعته (الفلاح في جنوب العراق خاصة ، يستنكف عن زراعة المحاصيل الاخرى لفترة طويلة من الزمن ، ويعتمد نظام «البستنة» فقط كنظام زراعي) وحسب الشيخ جعفر يرتبط بالارض وبالنخلة (وهو من مواليد لواء العمارة اكبر موطن للاقطاع في عراقنا) • اقول ان ارتباطه والنخلة التي تحتاج الى العناية والصبر والتطلع ينعكس على شعره ، فهو في شعره مثابر وصبور وهو صموت يختلف عن الذين يتطلعون الى النشر السريع ، الى الكسب السريع !

ثم ان هذه القدسية التي يمنحها الفــلاح الجنوبي للنخلة

انعكست على الشاعر كابن اصيل للريف ، لذا فقد ربط الشـاعر النخلة بالله تعميقا لحبه وتقديسه لها ، وهذا الربط يحتوي خوفـاً، ايضا من العالم الذي لا يمتلكه حسب الشيخ جعفر ، خوفا من النخلة اياها ، كخوف اجداده : في البدء من الحيوانات والشمس والاشياء الاخرى التي رسموها على جدران الكهوف وعلى اوانيهم الفخارية منذ القديم ، لذا فقد كان ابداع الاجداد الفني هو نقيض غربتهم، ازاء هذه الاشياء .. والشاعر استمد من التاريخ اصالة الانسـان عندنا ، فالنخلة ليست رمزا مكثفا للعراق، بل انها الرمز الاوفر تعميقا لانتاجية الارض العربية ، وكرمها ، وخيراتها ـ التي لا نمتلكهـا ونحس ازاءها بالغربة ـ منذ القديم ! ، وعبر كـل عهـود التسلط والاسـتعمار .

لذا فان احساس الشاعر بالغربة يدفعه احيانا الى ان يلجأ للماضي ليستعير منه صوره ، وصوته ، فهو (كصوت ثان) يقول :

« ولمت من مقل الردى رعدا وبرقا
وضفرته لجبينك العربي أكليلا أرقا
يا اخت معتنق الفوارس ، ما الذ وما اشقا
أروى ندى ، وأغص بأسمك ، علقما مرا واسقى
لهواك ، ما لم يبق مني ، يا هواي ، وما تبقى
ولمقلتيك كل مالقي الفوءاد ، جوى ، ويلقى[8]

وهذا الصوت المعار من (المتنبي) نحسه لدى حسب هنا وهناك،

---

(٨) نخلة الله / قصيدة : الصخر والندى (ص ١٠) .

فهو يستعيره كدلالة على غربته وتعميقا لخيبته ، اذ انه يحس فـي الماضي ــ او استعارته ــ الصوت الاقوى لتمثل الحاضر ، فاستعارته هنا ــ صوت ــ الماضي ، كي يربط بينه وبين الحاضر ، ــلاستشفاف رؤية اوعى للمستقبل ..

ولكنه يعود في (صوت ثالث) منساباً ، يبدع ايقاعه الخـاص تحس ــ كما قال مالارميه ــ بانه يبتدع لغة «منها ينبثق شعر جديد، شعر لا يدور على وصف الشيء ، بل على تأثيره ، لا يتكون البيت الشعري من الفاظ ذات معنى ؛ بل من الفاظ ذات نوايا بحيث تغيب قيم الالفاظ المعنوية امام شعورنا » :

« يا ايها النهر الذي يلمع
تسمع نجوانا ولا تسمع
قرب وقرب من شفاهي الماء
اغرق صحارى عطشي الحراء
وقل لاطفالك ان يسرعوا
مثقلة اكفهم بالماء
يا ايها النهر الذي يلمع
ما بيننا الحرف الذي يدمع
مابيننا الصحراء
قرب ــ وقرب من شفاهي الماء[٩]

وهنا نجد التباين النغمي بين الاصوات ــ عن الصوت الثاني ــ

(٩) نفس المصدر (ص ١١) قصيدة : الصخر والندى .

يتجسد من خلاله وعي الشاعر لهذا الايقاع الذي يخلقه في لغتـــه الشعرية ، والمزيج ـ من حيث المضمون ـ بين التطلع الريفي الـى الماء وبين واقع «صحارى» عطشه ، فراغه ، خيبته ، وباختصـــار : غربته ، وهنا يستعير الشاعر مجددا صوتا من الماضي :

« يا ايها السارى الملثم بالظلام

ياراكبا عنق الرياح وصهوة الشوق الهمام

من اين ؟ وانهمر الندى فوق الفدافد والوهاد

وهو هنا يعانق «ابا فراس الحمداني» ويستعير صوته • كمـا استعار صوت المتنبي من قبل •• لكنه هنا يضعه ضمن «صـــوت في الريح» وليس ضمن الصوت الاول او الثاني •

اما ـ الكورس ـ فهو يتشكل في شعر حسب الشيخ جعفر ، عبر حس اكثر معاصرة وحضارية ، شكلا ومضمونا :

« يلتف صيف الروح بالغبار

ينهمر الجدار

طيرى وطيرى فوق سقف العالم المنهار

يا حسرة في الريح ، ياعصفورة من نار »

وهو هنا يلتقي بالبياتي عبدالوهاب ، في شكل الصياغـة ـ والمضمون لحد ما •• وتظل مسألة الاصوات تتردد فى شعر حسب الشيخ جعفر ، وابرزها اهمية من ناحية تكنيكية قصيدة «قهوةالعصر» اذ تتجسد فيها الخيبة كلوحة ذات تفاصيل وشخوص واصوات•• ويتم فيها تحويل القيم النثرية المطروحة فى لغتنا اليومية الى صور شعرية ضمن الزمن الشعري الجديد • بتقطيع واع عبر الاصوات وعبر الجمل

وعبر الصور ايضا . بحيث تمنحنا القصيدة معطيات شعرية بنفس طويل ــ وهو بداية تحول الشاعر الى القصيدة المدورة الطويلة ــ ينتقل الشاعر فيها بين نفسه وبين الآخر، والآخر، وهنا يرسم ابعاد الخيبة عبر فتاة ــ وعبر اخرى ، وعبر رجل ثري وعبر اجوائه ، ثم يعــود الشاعر ليدخل عالم القصيــدة كصوت وكانسان ذي تجربــة عبـــر اصوات الاخرين .

«قهوة العصر» طرح جديد في عالم القصيدة «القصيدة منشورة عام ١٩٦٦ قبل طبع الديوان» ــ مع اننا نحس بلقاء خارجي عبـــر التناول والتقطيع . مع «المومس العمياء» ملحمة الشاعر بدر شاكر السياب الشعرية ، ولكن عبر صوت وتناغم جديدين :

« النهر في الظهيرة
كدمعـــة كبيرة
يجري ولا يجرى ، واوراق النخيل مثقلة
بالمطر المحموم والغيوم فوقها مهدلة

(قهوة العصر ص ٩٠)

ثم يخاطب المرأة الاولى :

« يا امرأة خضراء كالاوراق في المطر
يا امرأة حبلى ــ اجوع في ظهيرة بلا ظلال .
تاكلك الحمى على الرمال

ويستمر ... حتى يدخل صوتها في سياق الصور الشعرية :

قالــــت :ــ

« يذوب الثلج ـ يسقط المطر
وتورق الاشجار كل عام
والقلب لا يورق الا مرة واحدة، ونحن لا نولد مرتين»
ثم يعود (هو) ليتحدث عبر صوته :ـ
قلـت :
« اذا ما انهمر الظلام
وامطر السحاب دمعتين »
ويدخل صوتا آخر من الماضي يحصر كلامه بين قوسين :
« وعندما عدنا ـ وبرتقالة المساء
يلهو بها الاطفال ، في الشارع ، كان في الحديقة الغناء
يلتف كالوردة في انطفاء
وقال لي : نوال يا نوال في يديك رجفة اتشعرين
بالبـرد ؟
كان في عيونه الشتاء [10]

(قهوة العصر ص٩٢)

وهكذا يستمر تداخل الاصوات بتناغم حار شديد الالتصـاق بالخيبة . فالخيبة[11] هي الخيط الاساس الـذي يشد كل صـور

---

(١٠) نرى ضرورة مراجعة القصيدة كاملة لاستكمال الصورة بالذهن.
(١١) يلتقي شعراء عراقيون معاصرون في مسالة (الخيبة) كما رأينا في الفصل الخاص بالشاعر عبد الرزاق الواحـد ، لان السبب يعود بالدرجة الاولى الى ذلك الانقطاع الذي حصل بين الشعراء وبين انتماءاتهم السياسية ـ تنظيميا ـ وبين الظروف التي احاطتهم

واصوات القصيدة ، عبر ذلك التغرب الكئيب الحاد والملون بالصور ليحقق الشاعر عبر كل ذلك التوازن بينه وبين العالم ، حتى فـــي تذكره لأمه ـ الرمز ـ الذي ينضح حنانا عبر الماضي ، ويغذيـه بالصبر والتذكر ، اذ يتكرر طرح الام كرمز لـدى الشاعر تعويضـا عن غربته الحالية :

« وحينما استقر بي المطاف
رأساً وحيداً ، متربا ، مقطوع
في طبق من ذهب ، يضوع
بالمسك والحناء
رايت وجه امي الزهراء
« مبللا ، طوال ليل الموت ، بالدموع
ورفرفت حمائم بيضاء
تؤنسني ، طوال ليل الموت ، كالشموع

(الصخر والندى ص ١٤)

وحين يستعمل الشاعر هذا التضاد اللوني في الصورة ، فهو يدلل من خلاله على قلقه التام وتذبذبه بين الواقع وبين الرجاء :

« ورفرفت حمائم بيضاء .. تؤنسني
طول ، ليل الموت ، كالشموع »

فهذا التوازى الذي يخلقه الشاعر عبر التضاد ، هو في الواقع ما يحتاج اليه في الحيـاة والمجتمع كبـديل عن الغربـة والحـزن المعتق الكثيف .

وهو يوءكد هذا التضاد والتوازن بصوره ، في اغلب قصائده :

« بستان وجنتها يفوح ، وثوبها ذهب ونار
وعيونها في كل داجية ، نهار
يا ايها النبع البعيد
لاتبك في قلبي فان غرامها شمس وعيد »

* * *

والرموز لدى حسب الشيخ جعفر كثيرة واكثرهـــا تناولا رمز « الريح » اذ يتكرر اكثر من ستين مرة في ديوانه **«نخلة الله»** :

« ياحسرة في الريح • وصوت في الريح • «عبارة الريح»
«ذئاب الريح»، «الحنين كالريح» • «الريح كالسكين»،
«باب الريح» ، «الرياح ترجع من رحيلها» • الخ • الخ •

والريح هنا دلالة قصوى تكرر مـــرة بشكلها الحاد السالب ، ومرة بشكلها الواعد المبشر • فالريح عند الشـــاعر احيـــانا «ارادة التغيير» واحيانا عنصر الرفض والهدم ونسف السلب المتراكم مـــن الماضي ، كما ان الشاعر يستعير الاشخاص من التاريخ بديل الاقنعة لدى الشاعر عبدالوهاب البياتي ولكن دون افراط ، مع ان كـــلا منهما يستعمل هذا الصوت المستعار للتعبير عن (الآخر) و (الآخر) عند حسب الشيخ جعفر هو «الصوت الاول والثاني والثالث الخ» وهو احيانا «حيدر او عقبة» •

« عائدا انت الينا يازمان البرتقال
(وتلسعني

عيونك مثل حد السيف
فاهتف : خبزي المسموم وجهك ، عشبة مهزولة فـــي الصيف
فخلي الريح تعصف بي وتحملني
رعودا أو بروقا ، ولتشب النار في سفني)
عائد انت الينا
نخلة فرعاء ، تمتد الينا •
راية نجدية ، ملء يدينا
عائد انت الينا
حيدر او عقبة
تمتطي الريح خيولا متربة
قبضة ، تنزع يوما ، خيبرا
تمتطي الريح الى حطين مهرا اشقرا »

لذا فالدلالات التي تمنحها هـــذه الاستعارة هي للتعويض عن الفراغ الذي يحسه في الحاضر كما قلنا ، ويولد الحزن لديه ، ولكن ليس بسلب وقنوط ، بل طلباً للبديل الذي «يمتطي الريح الى حطين» ان حسب الشيخ جعفر في الحب، كما هو في الحياة، غريب وحزين•• «يحب وجوده الذي يتحقق منخلال الآخرين» لذا نراه يتدفقبقصائد الذكرى «قهوة العصر ص ٩٠» و «غمامة من غبار ص ١٠١» و (ورقة من بيت الموتى ص ٧٥ » و «سفيتلانا ص ٧٣» حيث : «ان الليـــل يطول ويشبع قلقا حتى الصبح» •

ومع ان حسبا يحس غربته في الريف لانه لا يتملك الاشـياء هناك : النخلة •• الارض •• الحرية •• الخ ، نجده يحس غربتـه في المدينة ، داخل الجسد ، وداخل الوجدان ، وداخـل الـكتب ، والشوارع ، والاشياء الاخرى :

« يا نخلة الله الوحيدة في الرياح
في كل ليل تملأين علي غربتي الطويلة بالنواح
فأهب : جئتك •• غير اني لا اضم يدي وحبي
الا على الظل الطويل ، ولا امس سوى التراب
وانا وحيد مثل جذعك ، ظل يلفحني الغياب ••

(نخلة الله ص ٥٠)

وكما يعيش غربته في الحياة الريف ، يعيشها في المدينة :

« الفالي يدعونا فما نسمع دعواه
البونش حتى آخر السهرة ما امتدت
يد تطرق منفاه »

(تيتانا الكسندرفنا ص ٥٥)

ويظل الشاعر ينادي ذكرياته ، ولكن بلا طائل :

« كلما ناديت ذاك الجرف عاد :
صوتك الخابي مع الريح ، وامطار الرماد
ومع القش الذي نخشى الوهاد
وطيور كمناديل الحداد :
بحة الهائم في نهر البكاء

تقتفى خطوك في كل مساء
عائدا تخفق أطمارك ، مهزوماً وحيدا
تحتمي بالظل ، محموماً ، طريدا

(القش ص ٥٧ ــ ٥٨)

وهذه السوداوية التي توءطر قصائد «نخلة الله» هـــي صـــور الحزن المتشائم ــ في احيان كثيرة ــ رؤى الشاعر •• وهي الناتج الطبيعي لحسه المكثف بالحزن والغربة لحد كبير ••

وحتى غربته في الجسد وداخل الجنس ، لهي غربة ريفيـــة قاحلة • انه لا يستد داخل الاشياء الا عبر صداقات للذكرى ، وكأنما يردد قول بول جيرالدي : «انما تُنشدُ في الحب ، الصداقــة ••) وصداقة الشاعر على غير المألوف، حزينة، وتمتص الالوان، الاحداث، اللحظات . لتسجلها فقط لمولد قصيدة جديدة •• انها تجمعـــات رؤيته ، عدسته ، ولكنها تجمعات حسه ايضا يختزنها لايام الوحـــدة القاحلة . ايام الوحدة الوحدة ! ، حيث لا يتبقى غير الذكرى ، فيعيد اجترارها ، ويعكسها عبر لحظات اتقاد وجدانية عارمة ، على الورق، لتصبح شعراً من اصدق ما يكون ، مع الذات ، ومع الاخرين •

ان هذا الحزين المغترب الذي يبدأ «يمد حبلاً من رماد يديـــه وينتهي «عبر زجاج مقهى غائم بالتبغ» يظل «يعتصر الحجار» « كنار في هشيم اليدين •• » ويظل يزرع اشعاره ، ديوانه وذكرى اغتراب حزين تتلون فيه صور الحب والارض والانسان والسفر ، وكل صور التضاد في حياته التي لا يجمعها ويبلورها شعرا سوى عالم التوحـــد

والانطواء الذي يهواه حسب الشيخ جعفر كشاعر وانسان ..

وهو يثور ، عبر شعره ، كمغترب يحس ـ في احيان كثيرة ـ حاجة الى التسامي الكلي ، لذا فهو يتضمن «افتتاناً عميقاً بالمطلق الروحي التسامي الكلي للكون» من خلال البحث عن الجمال والحرية في الوجود الارضي ، وفي الزمن الشعري الجـديد ، وفـي الالق الجمـــالي ..

وحسب الشيخ جعفر عصرته حياة المراهقة في موسكو ، وهو الفتى الريفي ، وهزته مراحل الاضطراب في وطنه ، فعاش عاطـلا بلا مأوى ولا مورد عيش ، بعد عودته الى الوطن بوقت غير قصير[١٢] لقد عاش «الثورة» عبر «حاجته الانسانية الى التحمس» ولكن ذلك لم ينعكس في شعره ولم يتكشف الا قليلا ..

ومع انه يعارض السوريالية ويتعارض معها ، لكنه عاش ليمثل ويتمثل امكانات الوجود اللامتناهية والخلاص بواسطة ـ الحلم ـ الذكرى ، الحب ، والرغبة ، والحرية ، عبر التغرب والحزن .

اذ ان حســب الشيخ جعفر يحب «عبر امكـــانات الوجـــود اللامتناهية» يبحث عن خلاصه ، انه يحلم بالماضي ، ويحاول ان يجد فيه الخلاص ، بدءا بالنخلة ، وعبر « الحب » و « الرغبة » وانتهـاء بالحرية .. لكنه كأي وجودي حَزين في طبعه ، نجده احيانا يعالج تفرده وغربته ضمن تقنيته الشعرية التي يعارض ـ عبر الابداع ـ

---

(١٢) يعمل الشاعر حسب الشيخ جعفر في اذاعة بغداد ، الان بعـد بطالة دامت حتى السابع عشر من تموز ١٩٦٨ .

ويرفض من خلالها غربته كواقع مستقر ، بل انه يبحث عن الحركـة في الاشياء ويحاول ان يجعل غربته «واقع رفض» لذا فهو ينغـــم قصيدته وينقلها من عالم لآخر ، ويداخل في الاوزان ، والازمنــة ، والاصوات والاماكن ، والاحداث ليبني عمله الشعري وفق وحـدة عضوية معقدة المشاعر والصور والاحاسيس • وان تكون بنية معمار القصيدة عنده . متجانسة في النهاية ومنسجمة مع بنية معمــارة النفســي •••

فالقصيدة لديه : لكي يحقق فيها الخلاص من الماضي، يستعبده فيها •• وهو بذلك يطرح قصيدة الاسـترجاع ويرفض «شــكل» الماضي السلبي في«مضمون» الحاضر المعاشي: والمستقبل المستشرف،• لذا فالقصيدة لديه تعتمد زخرفاً نغمياً الى جانب قاعدة الحس النفسي والمكاني الحاد ، الذي يتبلور في جل قصائده :

« خولة في قش الليالي جمر
خولة في صخر الليالي نهر
ايتها الشمس
طاف على الرمح ، وها عاد الى منبته الراس
حياً مكرا ، بيرقا مغبر »

(الصخر والندى ص ١٧)

في حين نراه في «الغيمة العاشقة» يتناغم بلحن جديد :

« وشممت ثوبك في غبار الريح راية
ياوردة البستان ياطفلي المدلل ،

لو اضمك في ضلوعي
واشد اذيال النهاية ، وهي تفلت بالبداية
وتعود طفلا ، تاجك الاشواك ، تزهر في دموعي ،

ثـــم :

« وتجوس في ادغال ليل اللاجئين ، وحيدة في مقلتيك
كضياء قنديل وحيدٍ ، في غبار الليل ، رايه ..»

فالمعمار في بناء الشطر ، وكل القصيدة ـ في ديوان نخلة الله يعتمد التداخل بين حركة الافعال «الفعل : تجوس» وحركة الفاعل ثم الانتقال من الحركة الى المكان : (في أدغال اللاجئين) ثم في تصوير الواقع النفسي : «وحيدة في مقلتيك» الى شكل الوحدة : «كضياء قنديل وحيد ..» ثم الى شكل حركة العالم : « فـــي غبـــار الريح » الفاعل : « راية .. » .. تدلل على التصميم والهندسة المسبقة للعبارة، مع انها تجيء تلقائية غير مفتعلة ..

اننا نلمس في ريفية الشاعر حسب الشيخ جعفر ، نفس حس الشاعر سعدي يوسف أحيانا ، وحزنه ، وتغربه ،.. لـــكن معمـــار القصائد في «نخلة الله» يتداخل حضارياً مع حس المرحلة وتصورها :

« تلتف في الروح الغصون ثقيلة ويسف طائر
يطوى البرارى الموحشات بلا مسامر
ويشم رائحة البحار ولمعة الماء المسافر .

(الحافر والنبض ص ٢٥)

في حين نجد قصيدة «المهاجر» لسعدي يوسف تبدأ هكذا :

« غص من الاحزان في شفتيك ، ياطيراً مهاجر
كل البحار لديك ملح ، كل ما في الارض غابر
يا أيها الطير المهاجر .. » (١٣)

وحين يتساءل الشاعر : « اين الطريق الى حيث يسكن النور ؟» في المقتطف المثبت في مطلع قصيدته « وقت للحب ووقت للتسـول ص ٦١» نجده يسعى للخلاص من الوحشة الخانقة التي يكثفها امامه الحزن والاغتراب ... «فالليل طويل» وهو يشبع «قلقا حتى الصبح» ونامل .. ان يدنو الصبح من حسب الشيخ جعفر ليكون له عـونا في الخلاص من حزنه وغربته .

* * *

واذا كان الشاعر حسب الشيخ جعفر يحمل غربته وحزنه فـي «نخلة الله» ، فهل تبدل هذا الصليب في «الطائر الخشبي» رغم مافي الديوان الثاني من استلهام للتراث الشـعري والاعمال الدراميـة ، والموسيقية ، والتاريخية ...؟ .

ان رحلة حسب في «الطائر الخشبي» ظلت تحمل ايقاع الحزن والغربة ، رغم توغلها باليومي والتاريخي والمسرحي ، معا .. مـن تذكره ـ في «قارة سابعة» «سينما اريول» التي كان يتردد عليهـا في موسكو والتي تقع بالقرب من البيت الذي كان يقطنه ، حتـى اسماء معروفة مثل « فيدياس » النحات الاغريقي المعروف الـذي يمثل في قصيده «الملكة والمتسول» : «محاولة الامساك بالجمال»

(١٣) سعدي يوسف / « قصائد مرئية » بيروت ص ١٩٤ .

الازلي ، حتى « ابو نوءاس » ــ « الذي يمثل محاولة البحث عــن النشوة الازلية «حيث تتحد النشوة الهائلة بالجمال اتحادا أبديا » •• الى «فيدرا» ، بطلة يوروبيد المعروفة «التي جعل منها الشاعر راسين عنوانا لاحدى مسرحياته الرائعة» تمثل عنـــد حسب الشيخ جعفــر «الجمال الفاجع ، لانها قضت نحبها دون ان تبل لهيبها بقطرة من ماء» حيث ظلت «الفجيعة تعانق الجمـــال الباهـــر عبـــر مختلف العصور والحضارات في الاعمال الفنية الرائعة ، حيث لا يمكن ــ كما يقول الشاعر ــ « ان نفهم شخصية الملكية ــ في قصيدة الملكة والمتسول ــ دون ان نراها اتحاداً جماليا واخلاقيا او انصهارا تاما لابتهال ، وجه الملكة المعاصر ، وفيدرا الملتهبة واوفيليا بجنونها وبراءتها وجوليت المندفعة الجريئة التي ياتي ذكرها في القصيدة كعنصر آخر يكتمل به الوجه نهائيا ، وعندئذ تبدا انانا ــ الآلهة السومرية بتمثيل هـــذا التكوين الجمالي والاخلاقي ، وانانا هي عشتار في الادب البابلـــي القديم ، وافروديت التي انشقت عنها محارة البحر» ، الى اســتعمال الشاعر لأيريش : «ايريش كيجال مليكة العالم السفلي في الآداب السومرية والبابلية ، واخت انانا الهة الخصب والحب : اذ في القصيدة السومرية «هبوط انانا الى العالم السفلي» تهبط انانا في ملكـــوت الموت ، رغبة منها في ادراك اسرارها والتغلب عليها وعند كل باب من الابواب السبعة ينزع الحرس شيئا من جواهرها وثيابها ، حتـــى تقف عارية امام اختها • وفي العالم السفلي تنتظر انانا ان يهربوا اليها خبز الحياة وماءها من (اريدو) فدونهما لا يمكن لها ان تقوم من

بين الاموات ، وهناك اسطورة بابلية تـــدور حــول القصـــة نفسها «وجلجامش ايضا ، في رؤاه ، يهبط الى العالم السفلي ،••• في هذه الاعمال يرتدى الموتى في مملكتهم ثيابا من ريش ويطيرون باجنحة كالخفافيش . ويأكلون الطين ويشربون الوحل» •

كما يستعمل الشاعر «برناسوس» : موئل ربات الشـــعر فـــي الاساطير اليونانية وكان دانتي يرى في المطهر ، ان الشاعر يقف عاجزا عن تصوير جمال بياتريش الرائع ••

كما يشير الشاعر الى العاشقة المعاصرة في قصيدة : « الطائر المرمري» التي تاخذ بسروالها الضيق ومشربها العاج ، وجه اوفيليـــا التي تغني في جنونها ••

كما يعرج الشاعر في «الرباعية الثانية» الى الالتقاء بوجـــه «صبية تعمل في مخزن باتا للاحذية •• ان لها جمالا تراجيديا خارقا يذكرنا بالجمال البابلي القديم وتاييس التي ينحسر المغول عن نحسه في القصيدة ، عاشت قبل غزو المغول بقرون عديدة ، وفي قصـــة اناتول فرانس التي تحمل هذا الاسم نجد تاييس بغيا ذات جمـــال متألق عجيب ، تتحول في النهاية الى راهبة أشبه بالقديسات ، وتاخذ تاييس في هذه القصيدة وجه الصبية التي تجلس عبر زجاج مخزن باتا •• ان هذه الاضاءات والاشارات التي يسهل بها الشاعر وضـــع مفاتيح رموز قصائده ، في «الطائر الخشـبي» لتعطي للقارىء والناقد مجالا في الفهم لابعاد غربة وحزن الشاعر بلا التباسات •• اقـــول ان هذه الغربة وجدت مناخها الاعمق والاشد رهبة واثارة في المرأة••

وربما واجه الشاعر أو التقى في موسكو ، الحبيبة النموذج ، التـي يتجسد فيها الجمال الخارق المتالق ، حيث اتحدت نشوته بهـــذا الجمال اتحادا عارما ولكن منشأ الحزن يتبدى من خلال اسقاط هذا الاتحاد . ووضعه داخل اطار الحرمان ، حتـى تمثـل مـن خـلال هذا الجمال المتالق والموشى بالحس التراجيدي الفياض بالحزن .

ان مناخات قصائد «الطائر الخشبي» رغم كتابتها فـي ثلاث مراحل (موسكو : بين عامي ٦٤ ــ ١٩٦٦) و (بغداد : بين عامـي ٦٧ ــ ٦٨) و (بغداد : ايضاً : بين عامي ٦٩ و ١٩٧٠) .. الا انهـا تظل تحمل نفس الاسترجاع التراجيدي للذكرى متمثلة هنا ، فـي تعميق الوجوه ــ للفتاة ــ واستلهام نمـاذج التـاريخ والاعمـال الادبية المعروفة لاغناء الصورة .

فمنذ المقتطف الذي يثبته الشاعر في مطلع ديوانه ، من شـعر «رابعة العدوية» حيث يضع هذا المقطع :

« وكيف تصف شيئا انت في حضرته غائب
بوجوده ذائب
وبشهوده ذاهب
وبصحوك منه سكران
وبفراغك منه ملآن ..
فما ثم الادهشة دائمة ،
وحيرة لازمة ،
وقلوب هائمة ... »

فهو يعطينا التصور الكامل لحالتـه الوجـدانية والنفسـية والشعرية ، حالة الاستلاب والغربة والحزن بعد فقدان الشيء ..

ان الخط البياني الصاعد في بناء معمار القصيدة عند حسب وشكلها الفني ، عمق « مضمونه » السابق ، باغناء كامل في التجربة والافادة من جزئيات حياته وذكرياته وقراءاته واجواء حبه المر افادة شعرية كاملة .. ميزت تجربته عن ابناء جيله ووضعته في طليعـة الشعراء الشباب .. ففي «قهوة الحزن .. ـ القسم الاول من قصيدة طويلة بعنوان «الراقصة والدرويش» يمسك الشاعر بتلابيب التراث ويعجنه بالحاضر :

« لو انني مثل ابي العلاء
اعرف كيف امسك الفؤاد
كالثور من قرنيه ، أو ارتشف الهناء
من قهوة الهموم والسهاد .
لو انني مثل أبي نواس
تضيء لي حنيني
جوهرة اليقين
في جرة مكسورة أو كاس .
لو ان قلبي قشة في الريح
تاخذه مني فاستريح

«ص ١١ ـ ١٢»

حتى معادلاته الصعبة التي يطرحها فـي « الرباعيـة الاولى »

« الرباعية الثانية » و « الملكة والمتسول » تلك القصائد التي تتحرك في ازمنة واحداث ووجوه واستعارات حتى تتدور ، وتتخلق داخل حركة الكون الدائرية ، نجد الشاعر حزينا ، وغريبا ويستعيد الذكرى ، من اجل التعويض عن الخسارة ، التراجيدية ، في حبه، حتى صرخته التي يتوج بها خاتمة الديوان :

« ها أنا احمل اقدامي الى زوبعة الفالس ،
وابقي انت فوق المائدة
آه ياجثة طفل باردة »
(ص ١٥٠)

نجد الشاعر يكتب « مراثيه » في «المقهى» ابتداء من «الراقصة والدرويش» و «السوناتا الرابعة عشرة» و «الكنز» و «قارة سابعة» حتى «مثل واحد في قاعة فارغة» و «الملكة والمتسول» و «الرباعية الاولى» و «الدخان» وانتهاء بـ «الطائر المرمرى» و « ليلية » و «الرباعية الثانية» و «الطائر الخشبي» و «مرثية كتبت في مقهى».

معنى ذلك .. ان كل قصائد الديوان الثاني للشاعر حسب الشيخ جعفر ، والقصائد التي نشرت بعده (بعد عام ١٩٧٢) .. كقصائده «الاقامة على الارض ، في أدغال المدن ، هبوط أورفي ، الدورة ، زيارة السيدة السومرية » وهي أساساً كتبت عام ١٩٧٢ ، أما «الرباعية الثالثة» فقد كتبت عام ١٩٧١ ، اقول ان كل قصائد «الطائر الخشبي» وديوانه الثالث : «زيارة السيدة السومرية» (وقد ضم هذا الديوان أحدى عشر قصيدة وهوامش في ١٣١ صفحة ..)

لتدخل في صلب المكابدة في التأمل واسترجاع الذكرى كيما تتخلق وتتشكل عناصر الابداع فى العمل الشعري •• متجاوزا حزنه وغربته، بل تعمقا كلما توغل الشاعر في التجربة ، وازدادت قدراته التقنيـة في تشكيلها ومزجها بالحضورالتاريخي والدراما الشعرية والتراجيديا الانسانية الفاعلة في ذاكرته ، وفي وجوده السابق والحالي •

لقد تجاوز حسب الشيخ جعفر القصائد التي اتخمته بها الكتب المدرسية ، وعرف كيف يكوّن نفسه شعرياً ، عبر ذلـك الوهـج المتالق ، والحرقة والحزن والغربة الابدية •• فاعطى الكثير ، الغني، وسيعطي الاكثر والاغنى ••

وهذا التجاوز يكمن في صفة التعري ، « ان القصيدة تريـد ان تكون دوما كلاما عميقا ، عن طريق التأليف بين الكلمات من غير ما مجاملة • وتجنب الانسجام والصورة المألوفة ، وعدم الاعتمـاد حتى في لحظة الاندفاق الا على الصوت الداخلي المتحطم لا علـى صوت المغني الوحيد النبرة المدروس «الرصين» ••

ان القصيدة لدى حسب «احتفظت بحس المغامرة» فهي «رغبة في رؤية أرحب من رؤية الانسان ، مجابهة مباشرة مع العالم»[١٤] •

ومع ان قصائد حسب في ديوانه «الطـائر الخشبي» أعطتنـا صورة مغامرته وحبه والحياة التي عاشها ، لكنها ، ضمن اطار الحياة المتصورة التي تكمن فيها المجازفة الرائعة ، والتوغل « في اعمـاق

---

(١٤) البيريس : الاتجاهات الاوربية في القرن العشرين / منشورات عويدات بيروت ص ١٦٨ •

عنف العالم وعبثه ونعمته وسخريته...» .

ومحاولة حسب في ان يتجاوز سـجن الواقع الكاذب الـذي يحاول ان يفرض ضيقه عليه في كونه يبنى لنفسه ، حدائق للذكـرى تتخطى ضيق هذا العالم الذي بناه لنفسه في فترة سابقة ..

وان حسب ليشعر تماما كيف تحاصره ذكرياته هذه وعوالمه التي عاشها ومغامرته ، من هنا يحاول «الا يكون الانسان حبيس البشرية الرزينة» لذا ينبغي له ان يهرب من هذا الاختناق ..

لكن هذا الهروب بالتداعي ـ وبالحلم ، هو عـودة للاشياء ، وهو انما هروب من اطار الحياة اليومية الضيق الذي بناه لنفســه داخل الوظيفة والمجتمع ونظام الاسرة والاصدقاء ، مع ان هذا الهروب من «رزانة» النظام اليومي ، هو رفض للنظام ، داخل بنية القصيدة ومغامرتها . لكنه من جهة اخرى تعميق لذات الحزن وذات الاستلاب.. وجد صيغته بالتعري الكامل ، داخل طقوس القصيـدة الذكرى ، وداخل تدويرها الحركي الصاخب ..

ان حالة السكون يرفضها حسب كشاعر وانسان ، لكنه مطوق بحالة راكدة في ظاهر الاشياء ، من هنا يأتي بالشعر ليكون البديل ، ليحمل كل طاقة الحركة والاندماج والمغامرة ...

ولان «القصيدة» عالم مشحون بالانفعالات والاجواء وحركـة الاشياء ، فان حسب الشيخ جعفر يحب ان يسجن نفسه داخل هـذا العالم لانه مشحون ، ولانه متحرك ، ولانه منفعل ، ولانه بات بعيدا، وغير ملموس الآن :ـ

« الزمن اليابس ، ياحبيبتي ، كالقش في اصابعي
ارتجفت مثل الوتر المشدود في انتظار لون الثوب
وامتلكت في وجهك خفق النورس الغريق ، وارتحلت
في انزلاقة اليدين حتى العروة الاخيرة ، أتكات
في الظل على اغفاءة الشفاه ، (هل اتركه ينصبُ
كالجدول ؟) فر الشعرُ الثقيل وكالنهرِ ، أرتمى
كالبجع التعبان . وانهمرت في هسومه المنهمرة
، في شهرك الثامن مثل الثمرة
انضجها صيف جنوبي ، ومثل الثمرة
صافية ، منتظرة .
على يدي انطرحي ثقيلة كدمعة ، على فمي مري .» الخ

(قارة سابعة ص ٤٩ ــ ٥٠)

وتستمر مثل هذه التفاصيل تتوالد وتتكاثر حتى تشكل اجواء ومناخات عوالم حسب الشيخ جعفر ومغامراته ...

وتظل في كل ذلك المرأة الحبيبة ، المفتقدة الآن ، هي المحور ، ويظل كل ما يحيطها ، وكل ما تحيط به ، في حكم الاشياء الخالدة: من يوميات حياتها معه ، من تمشيط الشعر الى ارتشاف كوب الحليب او قدح القهوة ، الى التمشي في الحـدائق او زيارة المســارح او مشاهدة البالية او الذهاب الى السينما ، او النوم معاً ، او الغرام

المثقل بالتفاصيل ، الى الجسد ، الى التخلق الوجودي داخل هـــذه الطقوس ، الى الحياة اليومية الاخرى ، قراءات الصحف ، الجلوس في المقهى ، العلاقة مع الشقراء الجارة،•• الخ•• تمتد هذه التفاصيل في مخيلة الشاعر كبيرة ، حبيبة ، وذات روعة خالصة ••

ان الصور والاحساسات والغنائيات ، بله الافكار والالتزامات ، تتمدد في قصائد حسب الشيخ جعفر ، وتنمو وتتسع حتى تملأ خياله كله ، لحد تعريتها مرارا ، تعريتها كاملة وبجهد خاص على ان لاتفلت منها شاردة ولا واردة •• انه احب تلك المغامرة ، وتلك الحيـــاة ، وتلك الحبيبة ، لذا فهو في بعده عنها ، مجتمعه ، يحس غربة مضاعفة وضمن اطار حياته المقننة ، وذات النظام الرزين ، اليومي ، فهو يهرب الى المطلق الآخر ، عبر التـــداعي والذكرى ، واذا كانت مغـــامرات الحياة تتفجر في كل مكان ، وهي اكبر من مغامرة الانسان الفردية ، فان من الخطأ سجن انفسنا بمطلق تجربتنا وحدها •• فان الشـــعر هنا سيكون ملجأ العظمة الذاتيةللمغامرة الذاتية•• موءطرة بالصدق، لكننا ننشد ان يكون الشعر ملجأ عظمة الانسان ومغامرته وصدقـــه على مدى الزمان والمكان ، وتجاوز للمكان والزمان ، معا •••

ان حسب الشيخ جعفر يظل يلم الغبار القديم ، ويلم الصدى عن تصاوير وجهه فالليالي «هوادج» فارغةٌ والجواري لهن الأراجيح والظلُ ، ينظران لي بأشتهاء ويغزلن وجهي خيوطاً تبعثرها الريح ،

تلقي بها في مقاهي الدخان وحاناته ، كل فجر بعيني هاتين أبصـر وجهي قشوراً واوراق خس يلمونها عن موائد بار ، ويلقى بهـا فـي البراميل ، وجهي الجرائد تكنس ، وجهي اصطفته المليكة اجلستها ، ذات قرن ، بحجري ، وحدثتها عن أبي والشقوق التي خلفتها المناجل في راحتيه ، فقالت ، وقد شدني ساعداها طويلا : (تباركت يا طفلي الهمجي ، انتظرتك منذ اعتلى التاج رأسي..) ومعشوقتي امرأة في الثلاثين في النخل تغلي الظهيرة والرز يشهق نديان ، جاءت تراودني، بالفخذين ممتلئين ، افترشنا السنابل ..

لي ليلة عشت فيها ثلاثين قرناً أردُ المغول عن امرأة القيصـر انشقت الأرضُ ، ردت الى الكهوف .أنين الوحوش التي انقرضت قبل مملكة الحيوان اللبون ، احتطبنا غصون الصنوبر ، دارت بنا السفن الكوكبية افزعنا حين حطت تألق تابيس صرنا تماثيل في الـكوكب المعدني ، أنفتحنا زنابق في الكوكب الزنبقي انفتحنا ، أنفتح ايهـا الزمن الطحلبي : الجواري لهن الاراجيح والظل يطفو على وجههـا المائل المستريح غروب البراكين واللهب الزحلي ، الذراعـان ينفتحان الى جانبيها طويلا . »

(الرباعية الثانية ص ١٢٩ ــ ١٣١)

وتتصاعد الرؤى ممزوجة بالذكرى ومستلهمة بعض شخوص التاريخ ، لكن كل هذه الرؤى هي صور من الماضي ، وان الشاعر

يسقط نساء التاريخ على حبيبته ، وكل وجه يراه متألقاً بجمال أخاذ .

لكنه ، الى جانب هذا التصعيد لصورة حبيبتـه يسقطها فـي العهر العصري : (البغي المقدسة الآن في الطائرات مضيفة او سكرتيرة في المكاتب مَرَّ المغول على ثديها الجبلي ، اســمها اليوم غير اسمها السومري ، ولكن في انحناء حاجبها رحلــة فــي هشيم الزمان » (الرباعية الثانية ص ١٣٥) .

ان المرأة تظل تلاحق الشاعر ، وتعمق غربته وحزنه :

« منتصف الليل على الشوارع الخالية
امرأة عاريــة
انهكها الحب ..
والمسرح الرحب
تطن في سمائه الخاوية
ذبابة لاهية
(... وحينما عدنا من الغابة ، مقلتاك تضحكان
وفي يديك تحضنين كومة هائلة ندية
من زهر البريه ،
والشعر الطائر جلنار
والشفتان حبتا خوخ ...)
وفي الفــراغ
زلت بك القــدم

والمسرح انهـــدم
وانحسرت عن وجهك الاصباغ
فاحمل الى الشوارع الخالية
ضحكتك الباكية »

(الطائر الخشبي ص ١٣٩ ــ ١٤٠)

لقد تجنب الشاعر حسب الشيخ جعفر كل ابتذال وسهولة في تفجير صوره واحساساته وغنائياته وحزنه وغربته في ضوء اشراقات باهرة ، يتلون ، فيها وجدانه الحزين ، محاولا ان يعيد بناء مملكته التي عاش بها الدرويش المتسول ، مع الملكة ، اغزر واحلى واروع الاوقات .. وان هيجان الشاعر ، والنار المتأججة في دماغه ، تمنحه هذه القدرة على فك حصار الذكريات وانهمارهـا بهـذه الغزارة كسيل جارف ، في تلك القصائد الطويلة النفس ، الاليفة ، وغيـر المتعبة الموءطرة بالاصوات والاقواس .

ان القصيدة عند الشاعر ترديد لهذه الازمنة الماضية العاصفة بالمغامرة ، والمكتظة بالحب والملونة بالتفاصيل والجزئيات ، حتـى ان المرء لا يملك غير ان يعيشـ حـزن الشـاعر وغربته بعد ان فقد مملكته تلك ...

ان «الطائر الخشبي» ديوان الحياة الباطنية بعيدا عن اضواء الساعة الراهنة الجارية وان منحى الشاعر الجـديد هو اسـتعادة

تفاصيل تلك الحياة بدء بالريف ، وخبز امه ، وتشقق يدى والده ، وطفولته الحزينة ، حتى اجواء موسكو والحب ، الثلج ، والمـرأة التـي تعيشـس ضمــن طقوس مجتمعهـا المتحـرك حتــى تتـآلف هـــذه الطقوس ، مـع امتداداتـها ، مـن « الطائـر الخشبي » حتى «زيارة السيدة السومرية» حيث تتداخل اشارات من اغنية لوركا عن السائرة في نومه (خضراء ، احبك خضراء) الى اشارة الاحتمـاء ببهو الاعمدة من «الارض الخراب» لأليوت، الى الاشارةالرومانسية للزيزفون في قصة ماجدولين ، الى الحوار مع السيدة في قصيـدة «الحانة الدائرية» متضمنا أقوالا .. من هولدرلن وريلكه والشعر السومري ، حيث تتوحد السيدة «سوزانا جوتتارد» التي يعمـــل هولدرلن مدرسا في بيتها ، هذه السيدة المتألقة التي يعتبرها غريبـة في هذا العالم ومنتمية الى عالم أغريقي آخر ، تتوحد بربـة الحب « انانا » السومرية ، حتى تلتحم أخيرا بتمارا (وتسـارا فـي الادب الشعبي الجيورجي أميرة تعيش في برج عالٍ ، تختار من الاسرى، كل أمسية ، أسير ، تقضي معه الليل ، وقبيل الفجر تلقي به من كـوة في أعلى البرج الى الماء المندفع) (راجع ديوان: زيارة السيدةالسومرية مطبوعات وزارة الاعلام ــ بغداد ١٩٧٤) كل ذلك يظهر فـي تمثـل الشاعر المرأة والنساء عبر الحيـاة كلها ، فـي الذكـرى واسترجاع الاحداث والماضي والاسطورة والشعر والتراث في حركة مســدورة غنية ومكتظة بالتفاصيل ... حيث يمكن الوقوف على أمثلة عديدة

وغنية تعزز ما ذهبنا اليه من استنتاجات وتحليلات ذكرناها آنفاً ، لان «زيارة السيدة السومرية» في تقديرنا هو الامتداد الامثل والاغزر والاوضح لقصائد «الطائر الخشبي» والمدورة منها بالذات ...

والخلاصة ان الشعر لدى حسب الشيخ جعفر هو لغة فوق ان تبقى محاصرة ، وهو لغة يتجاوز فيها الشعر هموم الزخرفة ، مـن ثم فهو ليس ظاهرة اشراقية صوفية ، كونه يتخذ من الوجود طقسا وعبادة .. وتكون تفاصيل الحياة اليومية ، زاده في خلق ركائز القصيدة ، وعبرهـا يتوغل فـي النماذج المسـتلهمة مـن التـراث الحضاري والماضي ..

ان الشعر يصبح عند حسب الشيخ جعفر محاولة لأضفاء الخلود على التاريخ والزمن الماضي ، عبر اشباع لجزئيات هذا التاريخ وهذا الزمن بعوالم ثرة ، تقترب من النفاذ الى عوالم الالق والتوهج فـي هذه التفاصيل ، وكأنها عوالم سحرية ...

انه يصنع نظاما شعريا للحنين الممتع الذي يشكل طوق نجـاة الخلاص من الحاضر وحصاره الرهيب ، ونظامه الرزين الخانق .. ولكن ميزة هذا الشعر هي الصدق الخالص في التعبير عن التجربـة، وفي تمثلها ، وفي استرجاعها ، وفي تلوينها ، وفي أضفاء الشـواهـد التاريخية والتراثية لاغنائها .

ان شعر حسب الشيخ جعفر ، طقوس غربة وحزن عتيق مكثف،

وهو امتلاك مهيب لادوات التجاوز الشعري في الزمن الشعري الجديد، ورصف واع لعوالم هذا الالق المتوهج الحبيب الذي يضفيه علــى حياة القصيدة وحيواتها ، حيث نشعر بانجذاب خاص لهذه العوالــم ، بسبب كون صدق الشاعر هو اقوى من اي شيء آخر ، وكون ذاكرته هي الاصدق والاكثر ولاء لذلك الماضي الحبيب الذي ينظر اليـــه الشاعر بحزن والفة ..

• القسم الثالث

التكريم

* « ان يحلم الانسان حياتـه ،
اعظم من ان يعيشها »

— بروست —

* « الاسلوب هـو الرجل »

— بوفـون —

ـ التـكـريم .. لـماذا ؟

هذا القسم من الكتاب هو اضاءة اضافية اكثر منه دراسة تحليلية او تطبيقية ، والغرض من هذه الاضاءة تكريس قناعتي الخاصة بـان كتابا عن الشعر حتى لو تضمن نماذج تدخل ضمن منهج محـــدد بسنوات تقارب العقد وتزيد في امتدادات تجارب الشعراء ، فلابـد ان يعطي مكانة خاصة اقرب الى الحب والوفاء لشاعرين لا يمكـن المرور عليهما ضمن اشارات الكتاب هما : شاعر العرب الكبير الاستاذ محمد مهدي الجواهري كونه ظاهرة شعرية بحد ذاته .

والشاعر الصديق حسين مردان الذي اضاف للشعر العراقـي والعربي ، من تجربته وحبه للناس ، ما يجب ان نقف عنـده وفـاء لصداقة الشاعر وحبه للجميع ... ولا لكون مردان رحل عنا ، بـل لكونه يمارس حضوره معنا كصديق لاينسى .

وان ما يجمع بين الجواهري ومردان فحولتهما وتميز كل منهمـا كرجل له اسلوبه ..

الجواهري الكبير بحد ذاته انجاز رائـع على مستوى الشـعر والارتباط الثوري بنضال الجماهير فترة زمنية خصبة .

كما ان مردان هو انجاز آخر ضمن مناخـه الشعبي وحتـى مغامراته وروحه المثابر على الاستمرار والمساهمة وحب الناس .

ومن هنا يمتلك «التكريم» مبرره وهذا حسبي .

ـــ المؤلف ـــ

١ - الجواهــري

الشاعر الظاهرة

« ان الوطن معــي
والناس في دمــي
أينمــا كنت »

ـ الجواهري ـ

ويتقد قلب الشـاعر الـكبير ، الشـاعر الظـاهرة ، كمليون جذوة . وبألفة يتألق في حديثه ، في حضوره تحس ان الشعر حاضر، بكل رنينه وغنائيته ، ثورته وقوته . وانت امامه تعيش تناغم ادائــه الرخيم للشعر وللكلمة ، تحس ان طاقة خارقة تظل تعطي خصبهــا

الدائم • تنفجر دائما في هذا الشاعر الشاعر •• انت ازاء الجواهري الظاهرة الشعرية الفريدة ، وانت امام الجواهري الكوكب الذي يمتلك مداره الخاص •• لا يجتذبك سحر الكلمة ، حسـب ، بل وسـحر الشخصية للماضي ، الحاضر ، النضال ، التحدي والغربـة والعودة وتقلب الاهواء •

الغـربة والالفـة :

من بـراغ التي اطالت الشـوط مـن عمـر الجواهـري ، يعود الشاعر دائما معانقا اروع حبيباته : بغـداد وفي اجـواء براغ العروس عاش الجواهري تجربة ذات بعدين ، فقـد استوعبت براغ عقدا كاملا او يزيد من عمر الشاعر ، وليست هذه الفترة بشيء يسـير في تأريخ شعر الجواهري ولا في تاريخ حياته ••

من هنا فالجواهري دائم الحديث عن براغ الشعر، الغربة والالفة:

ـ اجواء براغ اضافت لتجربة الجواهري ـ غنىً خاصا • وحين نساله عن هذه التجربة تغيم عيناه في تجليات حالمة، وكأن براغ تناغيه اللحظة ، وتغازل وجدانه المتقد باحلى ما فيها •• ثم ، وعبر سـحابة التجلي تتألق عيناه بفيض من الحزن ابيض ، ومحبة لا تعرف الذبول :

ويقول : ـ براغ •• استوعبت حقا ، مرحلة هامة من حيـاتي دخلت عامها الحادي عشر من (١٩٦١ ـ ١٩٧٢) وهذا العقد الكامل او يزيد ، تجلى عبر تجربتي الشعرية في مرحلتين :ـ

المرحلة الاولى التي فاضت بها انفعالاتي عبر الاحساس بالغربـة وكانت مرحلة (يادجلة الخير) و «ياغريب الدار» و «بريد الغربة»

«من لآهات حيارى •• تخذ الغربة دارا» لقد عكست براغ علــى الانفعالات فــي المرحلــة الاولــى وتجلت فيهــا احاسيسي فــي الغربة والاغتراب و «يا دجلة الخير» تفي بالشرح ••

لقد استمر هذا الانفعال العنيف ــ بشعبه الكاملة ، من النرفزه الى الضجر بل واكثر من الضجر الى التمرد النفسي ، الانفعالات ، ليس في الشعر حسب ، بل وحتى في حياتي الفردية لــكن هــذه الانفعالات لم تستمر طويلا ، ولحسن الحظ انها لم تطل لماذا وكان بالامكان ان تطول وتشتد اكثر ؟

في عام ١٩٦١ تصاعدت ، وما بعده •• ثم أحسست بان هنــاك ما يوقظني ، فخلال السنتين التاليتين ــ بارادتي او بالرغــم مني ــ استعدت انسجامي مع نفسي، انسجامي مع حضارة براغ، مع الانطلاق الذي خلعته علي اوروبا الوسطى بكل مافيها من جمال ورقة ولطف ، وبدا لي وكان براغ حققت لي الحلم الذي فتشت عنه في كل حياتي•• من هنا بدأت المرحلة الثانية ، وهي مرحلة الالفة ــ بعــد الاغتراب ، مع الحضارة والنغم والطبيعة الراقصة والناس المتصاعدين ••

علما بان اكثر من نصف هذه المرحلة (قرابة الست ســنوات او تزيد) هي مرحلة الاغتراب والالفة معاً ••

كنا مغتربين برغمنا ، وكانت العائلة كلها معي ، تقاسمني ناحيــة الغربة والالم في الغربة •• فكانت حالة الاغتراب ازدواجاً نعيشه، وليس أزدواجية •• كانت الغربة تسحب علينا اثارها وكانت على من معي شديدة •• وربما كانت تنغص عليهم لذة الانسجام ••

اما بالنسبة لي فقد تحملت ذلك ، لكن الغربة كانت عنيفة عاـى عائلتي بحيث غطت على كل بواعث الالفة ..»

«وأنتهت المرحلتان ..» وابتسم الجواهري بعذوبـة واردف : عـام ٦٨ لما استدعيت للعودة الى الوطن كان اثر العودة علي كبيرا ..»

الانعكاســات :

ويقول الجواهري :ــ

ان انعكاسات هاتين الحالتين في المرحلتين علي واضحة وكـانت «يادجلة الخير» ــ مثلا تسيل ألمـاً وتمرداً وعنفـاً وشـوقاً وكانت (ياغريب الدار) و (بريد الغربة) و ... راح الجواهري ينشد بصوت ذي قرار رخيم ، وكانه ينبعث من اعماق لا تعرف التعب :

« لقد اسرى بي الاجل
وطول مسيرة ملــل
وطول مسيرة من دون غاى مطمح خجل
على اني لان ينهي غد طول السرى وجل »

ويضحك الجواهري وهو يعقب : «بالرغم من هذا فاني اخـافه من الموت»

ويعدل من وضع طاقتيه الشهيرة ويتغنى من جديد :

تماهل خشية وونى — وعقبى مهله عجل
وقطع خطوه جنـفا — كما يتقاصر الحجل

ويجسد الجواهري عمق الصورة للاغتراب والالم ويقول :

اقول وربما قول يدل به ويبتهل

الا هل ترجع الاحلام ماكحلت به المقل
وهل ينجاب عن عيني لليل مطبق ازل
كأن نجومه الاحجار في الشطرنج تنتقل
يساقط بعضها بعضا فما تنفك تقتتل

حتى يقول :ــ

ألا هلّ قاطـع يصل لمـا عيـ به الرسل
ويا أحبابي الأ غلين ما انقطعوا وما وصلوا
ومنهم نخبـة اللذات عندي حين تنتخـل
هم اذ كان من صافيت مدخـــول ومنتحـل
سلاما كله قبـل
كـأن صميمه شـعل
وشوقا من غـريب الـدار اعيـت دونـه السـبل
مقيم حيث يضطرب المنى والسـعي والفشـــل
وحيـب يعـارك البلوى فتلويـــه ويعتـــدل

ويردف الجواهري الكبير «انا أتأثر كثيراً عند قراءتي هـذه القصيـــدة .. اتأثر بها كثيراً ..»

ويتأثر الجواهري فعلاً ويظل يغني صوت الالم والفـراق والحب والرغبة في التلاقي .. فهو يعيش ابان القراءة عصـارة احاسيسه مع الكلمات المتفجرة بالحزن ويتلو مقاطع اخرى مـن القصيدة حتى يصل الى قوله

سلاما ايهـا الثاوون اني مزمـع عجـل

سلام، ايهـا الخالــون ان هواكـم سـعل

سلاما ايهـا الندمـان انــي سـارب ثمــل

سلاما ايهـا الاحباب ان محبـــة امــل

سلامـ كلـه قبـل كـان صميـه شـعل

ويسريح الجواهري وكأنه زفر كل الالم مرة واحـدة .
وكأن كل عذابات الاغتراب تحسدب للحظة تجمعت فيها ثم تسللت عبر التغني بها .. فاى سلوى كبيرة يجد الجواهري في الشعر واي انعكاســات ؟

ويقول الجواهري

انعكاساتي الظلة التي تحدثت لك عنها تجسدب في المضمون.
لكن من حيب الصيغ والاشكال التي تكاد تكون جديدة من حيث عمق صورها وتناولها .. هنا شيء ثــان .. واضح كـل الوضوح الا وهو درجة النعم ... انني اعتبرها رقت في قصائدي وانخلع على المفردات وانسياب الكلم شيء جديد . وهذا ما عـدا الغربة ، يبين ما خلعته علي وعلى شـعري براغ وجيكوسلوفاكيا عمومـا والشواهد عديدة »

اطال الشوط من عمري / اطال الله من عمرك

والخطاب الى براغ

ويتغنى الجواهري ببراغ

ولا بلغت بالشر ولا بالسوء من خبرك

حسوت الخمر من نهرك

وذقت الحلو من ثمرك
وغنتني صوادحك النشاوى من ندى سحرك
ويقول ثانية (والمخاطبة لبراغ ايضا) فهو يصفها في الختام
ذكي في تربك العطر
ودب السحر في حجرك
فلو صيغت دنى اخرى
لما كانت سوى كسرك »

ــ براغ.. محسوسا كان تأثيرها علي ــ يستطرد الجواهري ــ ما صفى الدم وبين اثره في النغم وانسياب الكلم ، فيه نوع من الرقة جديد ..

※ **وبعد العودة ؟**

والجواهري له الحديث الاشهى

وبعد اول عودة من الغربة، وبعد الالفة (٦ــ٧ سنوات) اصبحت براغ مثل الملاذ لي للموازنة في الحياة من الناحية الصحية والانسجام والاستجمام واستكمال العلاج فالى الآن منها الى الوطن ومن الوطن لها اطالت الشوط من عمري ..

اني اعتبر لبراغ دخلا كبيراً في اطالة الايام ، في هذه المرحلة الشاقة ــ مرحلة العمر ..

※ **الوطن الاروع**

سألت الجواهري الكبير: في براغ غنيت الوطن الاروع بحرارة، وعمق ، ولم يغب الوطن عنك وانت في براغ ، بل كنت لصيقا به ،

تحسه بين ضلوعك ••

ويبتسم الجواهري ويقول :

« أنت تعلـم ، انـه ما نفيت الوطـن من حيـاتي حتى الآن، وما تجلت عندي صورة الوطن كما تجلت وانا في براغ •• »

ــ والاحاديث يا ابا فرات نعجنها مع الصبر، حين تكون هناك•• ونتحملها كما الشوك ، في القلب ••

ومرة اخرى يبتسم الجواهري ، لكن شواظ غضبةٍ حنون ، يلون جبينه وهو يقول :

«مكسيم غوركي ، وبوصية من لينين قضى وقتاً طويلاً في ايطاليا •• فلماذا ؟ الم تكن لذلك ضرورات ؟ وللضرورات احكام ــ كما تعلم » •

« ويصمت الجواهري ، ثم يردف :

« بعضهم يطيب له ان يتحدث ــ داخل الوطن ــ عن الطماطة والمعجون حين لايجد ما يقول او يتحدث به •• وبعضهم يتنـاول الجواهري بالحديث عن كونه في براغ••»

وفي ظني ــ يقول الجواهري ــ ان هذا البعض بدل مـن ان يطالب بان اقضي فترات في الخارج ، على الاقل لتجـديد صحتي ونشاطي ، يتحدث بعكس ذلك ••

وباصرار ــ يعقب الجواهري ــ « انا هنا او هناك لم ينقطـع هذا الوتر المشدود بالوطن بل اشتد وقوى ••

ومن شواهدي الكثيرة انني عبر الاثير حين سمعت بنبأ التأميم

عضب . تأثرت اكثر مما لو كنت في الوطن وغنيت لهذا الانجاز :

خمسون عاماً والعراق على البلاد مصفد
ذهبا يسيل وفي مصارف لنــدن يتجمد
سهب السنابل هزها طفل جميل اسود
يتخطفون مصيره في اي حضن يولد

الجواهري يغني للطفل الجميل الاسود ، هذا النفط الجميل ، ويغني معه معاناته بحرقة :

يا شعر يادفق الهموم من العروق يفصد
يا انت ياحرفاً يحت كما يحت المبرد
كم مازق بك خضته كالبحر حين يعربد
يتردد التمساح يخشاه ولا اتردد

ويظل الجواهري ذلك الذي لا يتردد في قوله الحق ، فعــن التأميم غنى وعن «١١ اذار والسلام» ، وكما غنى للفــداء وللوطن ، ظل يغني بصوته المتفرد العميق ..

وسألت الجواهري : في مرحلة التحرير ، كان صوتك قــوياً ومؤثراً وفي التظاهرات انشدت ... وكتبت بعد التحرير والانتصار عن الفداء والسلام ، وجئت تحمل «بريــد العودة» و «الخلجات» والحب الكبير للوطن ، فغنيت حالما عدت :

ارح ركابك من اين ومــن عثر
كفاك جيــلان محمولا على الخطر

* ـ اجل .. «الفداء» الثانية من قصائدي التي نظمت بعــد

عودتي الى الوطن ، وبينهما ما تعلم من صلة ، وهي «الغائية» واسمها «بريد الهوى» وهي المحاورة عن «الميني جوب» بيني وبين الصديق السيد صالح مهدي عماش . وهذه فيها شواهد عديدة على التطورات البيانية ، وفيها ايضا عن الوطن وكيف انه لا يفارقني في كل ما اقول.

وفي العودة الثانية كانت قصيدة «اذار» .. كما يعلم الجميع ..

* ـ ابا فرات.. ليست جديدة على شعركم مواكبتكم لاحداث الوطن في الغربة وفي الداخل .. انها ملازمة لكم منذ الصبا ، حين اضطررتم للبعاد والهجرة والمنفى .

ـ وانا صغير (ستجد في القسم الاول من اشعاري يقع فـي ٤٥٠صفحة والذي اعده اساتذة نجباء[1] اول ما يستوقفك هـذه الملازمة بين الوطن ، ان كنت في الداخل او الخارج ونادرا ما تجد قطعة في اي موضوع كانت ، الا وهي ملتصقة بالارض ، بعنف لـم اجده عند سواي» .

« ومنذ هذه الملازمة للوطن ، ومنها تفرعت مقارعة الرجعيـة والاستعمار ، وبالرغم من تفاوت الاسلوب والبيان ، كانت القصائد صارخة وجديدة .. »

والى هذه الساعة ــ يعقب الجواهري ــ تأتي عفواً بعضـاً

(١) صدر الجزء الاول من « ديوان الجواهري » ضمن مطبوعات وزارة الاعلام عام ١٩٧٣ جمعه وحققه واشرف على طبعه : الدكتـور ابراهيم السامرائي والدكتور مهدي المخزومي والدكتور علي جواد الطاهر والاستاذ رشيد بكتاش / مطبعة الاديب البغدادية ٤٥٠ صفحة . كما صدرت الاجزاء التوالي بالتتابع ..

لا شعورياً حين أصف طبيعة في منظر جميل وانا منقطع عن العالم،
لا ارى نفسي الا والوطن امامي ، يدخل شعري ويلازمه بشكل طبيعي
وعبر ذلك اتناول المجتمع ونقده القاسي والتمرد عليه .... وحتـى
مقارعة انفسنا . تأتي الى جانب مقارعـة الاستعمار والرجعيـة :
«اطرق دجى ، اطرق ضباب» و «نامي جياع الشعب نامي» انهـا
لم تأت عفواً ، بل جاءت انسجاماً مع التربة وما فيها من مسـاوئ،
وما أدخل عليها من اشياء مجلوبة .. هذه الملازمة ، اعود فاقول ،
تاتي عفوية وبالطبيعة» .

الاحـداث الشاخصـة :

ـ برغم المقارعات العديدة ، اية حادثة نتجت عنهـا قصيـدة ،
لا زالت شاخصة بذهنك مع الزمن ؟

ـ ويتامل الجواهري قليلا يفكر بالسوءال ، يسترجع الذكرى،
ثم يقول : «الشاخصة منها ظلت في ذاكرتي ، لانها مرتبطة بحوادث
او فيما جرت من ذيول وما تلبست بها من حوادث مثيرة او موءثرة
علي ، وعلى من رافقني .. تاتي قصيدة «الوتري» بظروفها الشاذة
وكيف اقتحمت . والمشانق اعوادها لما تزل في اوائل عـام ٤٩ .
وكانت هذه القصيدة في تكريم الوتري اكثر من مغامرة ، وفيهـا
ناحية جنونية لمن يقف فيها ويقول ما لا يقال ..

انا اذكرها بأعتزاز في ما رافقها واعقبها .. والثانية قصيدتي في
تأبين « عدنان المالكي » ..

ان يخرج واحد من العراق ، مسافراً وبجواز سفره الرسـمي

وبالرغم من كل ما حدث هناك وما اعقب ذلك من لجوء سياسي لمدة سنتين في سوريا •• ويمكن ان تكـــون افظعهن واشدهن لصوقـــا بذاكرتي لحد اليوم قصيدتي «اتعلم ام انت لا تعلم» هي عن اخـــي الشهيد جعفر (وهنا تهدج صوت الجواهري ، وأتقد الالق الاحمـــر في عينيه) فهي•• (صمت لحظة ثم اردف) لاتبارحني لدراميتها العنيفة، وما دفعت من ثمن غال في سبيلها ، وهي اكثر القصائد والاحداث شخوصا في ذاكرتي.•

« اتعلم ••» عجيبة • قلت ما وجدت قطرا من الاقطار العربية حتى من لا يحفظ فيها من شعري خمسة ابيـــات ، لا يحفـــظ مـــن «اتعلم» ؛•• وسرها هو الانبعـــاث الداخلي العميق وقـــوة العنف والصدق والحرارة فيها ••

ثم ان انفعالاتي في «يادجلة الخير» وظروفها الحياتية ، شاخصة امامي هي الاخرى لما رافقتها من ملابسات ••

ويصمت الجواهري لحظة ، ثم اقول لـــه : واكثر ما تفجـــر عندك فيها ؟

ويجيب : « اكثر ما تفجر عندي من هذه القصائد التي عملت عملها ان الباعث الاول والفضل فيها كان الى ما كنت اشارك الناس فيه من الام تتجمع عندي وتتفجر وفي ذات الوقت تذوب ذاتيتي : « أنا حتفهم » •• ترى كيف تتلبس الناس وتعيش معهم »

* ــ ويقولون كيف وفقت لخلق « آنيتا » برقتها وصورها، بين «اتعلم» و «الوتري» وما اعنف قصائدك ؟

ويقول الجواهري :

« حين حضرت موءتمرا في بولونيا مررت بباريس . وباريس تترك اثرها على كل شاعر .. لقد جاءت القصيدة بعد «يوم الشهيد» و « اتعلم » و « الوتري » والنقطة الحساسة والعسيقة في هـــذه المسألة كيف تاتي «أنيتا» بما فيها من عاطفة وانفعالات بين قصيدتين دمويتين ؟ واقول : ان العاطفة لا تتجزأ (فأنيتا) هي ثورة العاطفة، وتلكم القصائد ثورة في الثورة لذا فوحدة الموضوع لا تتجزا .. «انيتا وباريس» تصوران كيف ينتقل الانسان الحساس في هــذه الاجـــواء » .

حـدث القصيـدة :

* ـ بودنا ان تحـدثنـا عـن جـو الحـدث فـي واحدة مـن هـــذه القصـائد ولتكن مثـلا قصيـدة تكريم هاشـم الوتري .. ان ذلك يعطينا صورة انفعالك بالحدث ـ على الاقل ـ؟

* ـ حسنا .. ـ قال الجواهري ـ حـين وصلت بغـداد عائدا من باريس دون ان اخبر اهلي ، اذكر جيدا ان اول الحوافز كان سائق التاكسي الذي اذكره جيدا بلحيته المطعمة بين كهولة وشيخوخة وكيف عرفني وبادرني بقوله (وانا داخل العربة) :

ـ عمي .. علگوهم !

وكان يعني شهداء الحركة الوطنية .. اذ كان يوم وصولي قد صادف صبيحة ثاني يوم شنق المناضلين .

وكانت هذه الكلمة من السائق كفيلة بان تصنع خميرةالقصيدة.

الى جانب ظروفي القاسية التي لا توصف لما لاقيتـــه ، مـــن ضيق وحرمان حتى من لقمة الخبز الخالية ..

كنا في هذه المحنة بعد وثبة كانون . وكانت «الرأي العام» قد اغلقت .. وفي غمرة انفعالاتي .. واذا بتلفون من الدكتور اسماعيل ناجي (وكان سكرتيرا لهاشم الوتري) يطلب مني .. قلت لـــه :ـــ المطلـــوب ؟ .

اجاب د. اسماعيل : ـــ ان الشباب مشدودون اليك .. ولابد ان تساهم في حفل تكريم الوتري ..

وكان هاشم الوتري عميدا لكلية الطب احتج واستقال بسبب اقتحام الشرطة للكلية ، ثم كان له دوره المشرف في الوثبة ، اذ وقف بنفسه لعلاج الجرحى ، وخصوصا اخي الشهيد جعفر الـــذي بقـــي اسبوعا قبل ان يوافيه الاجل .. وكنت اكن للوتري احتراما وهـــو رجل علم معروف ، فأجبت د. اسماعيل :

ـــ اشـــوف ..

الواقع انني كنت ارقص فرحا لهذا الطلب وكنت اتمناه لـــكني كنت «أتدلل» لكي اضمن الدعوة بالمشاركة و « أصوكرها » :

وعاد ليلح علي ، وكان الباقي من المدة ٥ ـــ ٦ ايام ، وتعذرت بسبب قصر المدة دون جدوى ...

هذه صورة الانفعال الاولى .

اما الصورة الثانية او الحافز الثاني ، فان هاشم الوتري كـــان قاسماً مشتركاً بين الوطنيين وبين الحكومة ، اذ كانت وشائجه قوية

مع الطرفين ومن حسن الحظ ، انــه من المفــروغ منــه ان التكريم سيحضره رجال البلاط ، وهذه فرصتي للمجابهة .. وهذه الصورة الثانية ساعدت في عنف القصيدة وان اقول ما لا يقال ..

اما العنصر الثالث فانني كنت اريد ان اقول شيئا حد الانتحار ولاني اردت الامعان في التحدي ، وبانهم رغم تحشيدهم الجـــوع على ، من بعد ما حشدوا المغريات ، لم اذعن لهم . فصلت بدلة جديدة مستعجلة وانيقة خصيصا لهذا الاحتفال ، لكيما لايقال بانني في عوز برغم ما كنت أعانيه من مرارة شظف العيش » .

وحين القيت القصيدة كانت (الطبقة الاولى) امامي واسميها طبقة «البياض» على نقيض «سواد الناس» .. القيت القصيدة مع كل ما فيها مما لا يقال في ظرف اشتد فيه الارهاب حتى ان احدا لا يجرؤ على الكتابة بالفحم على الحائط ..

وحين انتهيت من القصيدة ، واعلم ما بها وما قلت ، وقفت امام الجميع ومزقت اوراقها ذرة ذرة ، بدون انفعال وكاني اشرب قــدح ماء .. كنت اريد ان اتحدى هوءلاء الذين اسقطوا من حسـابهم الجماهير .. ولم يأت على بالهم ــ ولا بالطيف ــ ان احدا ليجرؤ ويقول ما قلت ، لذا فانهم لم يوفروا شرطة الامن ، ولم يسجلوا وقائع الاحتفال ، مما سبب مضاعفات اخرى لبعضهم ، كاد يعزل منها هذا البعض من مراكزهم ..

وحتى حين غادرت المكان وركبت بالباص ، كان الناس ينظرون الي بفزع : «شنو القصة» .. كان ذلك لمدة ثلاثة ايام ، بعدهــــا

استدعوني واوقفت لمدة شهر في تحقيقات بهجت العطية •• اطلق سراحي بعدها في ليلة عيد الفطر تماما ••

ومن الطريف ان حاكم التحقيق كان اديبا ، وكان يحتفظ فـي درج مكتبه ــ ضمن المستمسكات الجرمية التي تسجل ضد الشباب التقدمي الذي اعتقل حينذاك : «عالم الغـد» واشعاري الاخــرى ــ هذا الحاكم اخبر «العرفي» بان القصيدة لاشيء فيهـا يستدعي التوقيف •• لكنهم امروه بابقائي •• وبقيت •• »

وراح الجواهري يتلو أبياتا من هذه القصيدة :

حشدوا علي المغريات وسيلة ... صغراً لعاب الارذلين رغائبا

واقول فيها ايضا :

حتى اذا الجنــدي شد حزامه ... وراى الفضيلة ان يظل محاربا
حشدوا عليه الجوع ينشب نابه ... في جلــد ارقط لا يبالي ناشبا
وعلى شبول الليث خرق نعالهم ... ازكى مــن المترهلين حقائبــا

وهنا أشرت بالابهام لهم ••:ــ

يتبجحون بــأن موجــا طاغيــاً ... ســدوا عليه منافــذاً ومساربا
كذبوا فملء فم الزمان قصائدي ... أبــداً تجوب مشارقا ومغاربــا
تستل من اظفارهم وتحط مــن ... اقدارهم وتثــل مجــدا كاذبــا
انا حتفهــم ألج البيوت عليهــم ... اغرى الوليد بشتمهم والحاجبا

اذن •• فالصور الشاخصة ــ كما رايت ــ مرتبطــة بالارض والناس ، وهي لا تذهب هباء ،•• فالصــور التي ترتبط بالحوادث والشعب تبقى في الذاكرة •

المرافيء والسفر :

وسألت الجواهري الكبير : كونكم تتخذون من براغ مرفأ للراحة والاستشفاء ومنطلقا فكريا ، ومكانا للبحث عن الاجواء التي تعزز علاقتكم بذكريات طيبة ، قد تختارون ، لوقت يطول او يقصر ، عاصمة معينة ، مرفأ آخر ..

ثم تعودون الى بغداد .. الحب ، والوطن والقضية ـ كما هو معروف عنكم ، فكيف تفسرون هذه الظاهرة ، وكيف تـرون علـى ضوئها علاقة الحب بالوطن وبالناس ؟

ويجيب الجواهري بهدوء متناغم :

« في الحقيقة ، سبق لك شـخصيا وكمحب عـزيز علـي ان سألتني .. وسبق لي ان تحدثت في مورد آخر عن هذا الموضـوع بشكله العام ومدى ارتباط الموهوبين فيما سلف وفيمن خلف فـي كل ارجاء العالم ، بناحية الانطلاق وحب المعرفة بل وبحب الحيـاة أيضاً .. علما ان كل ذلك مما يغذي وينمي ويبتعث المواهب ويقدح من زنادها ـ كمايقال ـ فانا ما أعدو كوني واحدا من هوءلاء كلهم ..

هذا من جهة ..

ومن جهة اخرى واقول بصراحة ، انا في صراع مع نفسي فـي هذا المجال ، لانه بالاضافة الى كون هذه الانطلاقات ، في نظـري وبحسب مزاجي ، شيء مفروغ منه ، فكما قلت انه جزء متمم للحياة الادبية والذهنية ، هناك ناحية معاكسة وهي تقديري واطمئناني الى حب الناس ، وحب الوطن كله ، ان اكون معهم ، وعلما مني بان غيابي

ولا سيما اذا طال يشق عليهم ، وثق بانه يشق على نفسي ايضا ••
وهذه صورة مركزة للصراع الذي يعتمل نفسي ، بين هذا وذلك ،••
وكما سبق . ان الذي يخفف من هذا الصراع ويلطف من حدته انني
اعلل نفسي دائما ان الوطن معي والناس في دمي اينمـــا كنت ، بل
وزيادة على هذا احس واعيش ايضا اثر هذه الانطلاقة وتغيير الصور
والالوان في الخارج على مناغاتي للوطن وللناس •• ولدى شواهد
عديدة وموءثرة وملموسة لدى الناس انفسهم •• فيما نظمت وقلت
وانا في الخارج مما يكون مجموعة متكاملة بهذا الصدد ••

دعني اقول بشيء من الصراحة انها لم تكن لتكون وانا فـــي
الوطن نفسه •• وأنت تعلم « يادجلة الخير » والاخريات ، وتعلم ان
عشرين قصيدة وقصيدة من هذا القبيل ، مما لـــم يكن بالمستطاع
ــ فيما كان من ظروف وملابسات ــ ان أقول واحدة منها ، وانـــا
داخل الوطن •• بهذا عللت نفسي ، وبهذا اعللها اليوم ، ولكنه تعليل
منطقي ، وعملي لحسن الحظ ••

وانت تعلم في معرض كلامك عن العواصم العربية وغيرها انني
لم استقر بها الا لايام معدودات ، وكنت اعتبر بصدق واخلاص ان
الباعث الاول لي على حبي لاقامتي فيها او ترددي بينها ، هو ماجبلت
عليه وما ادين له من ان الوطن العربي كله واحد ، علما بان الواقع
امر لم يحقق ذلك حتى الآن بكل مقوماته ، مع الاسف ، ولكن هذا
لا ينافي انني ادين به واحسه واعيشه ••

الشـــعر البديل :

وتستتر افواج الذكريات للحظات ، نرتشف اثرها القهوة . فأن صخب البحر . الاعصار لابد ان يترك اثره ... وكـــان الجواهري عاصفة لم تترك اشرعة اسئلتي دون ان تضع عليها اشارة وعلامة ...

كان للحديث عن الذكريات الف ضفة فـــي شاطيء الكلمات ، وللبحر سفائنه الخصبة . وللترحال داخل هذا العالم اثر ، منافذ ، وخلجان .. من هنا كان زاد السفر ثراً وغنياً ، ولا بد ان يكون حديث هذه الرحلة ثراً وغنياً أيضاً .. واردنا ان نتحدث عن الآن ، الآن الشعري ، والآن الادبي ، الآن النشاط والتحرك والمسوءولية ...

وبدأنا بهذا السوءال :

ـ ماذا يهمك في الشعر يا أبا فرات ، وهل سيأتي البديل عما انجزتم وانجز عظماء العمود ؟

ورسمت كفا الجواهري ، في الجو ، اجابة عميقة ، فأصـــابع الجواهري تتحدث هي الاخرى لغـــة لا أروع مـــن دلالاتها ... وخلجات الجواهري تعطي ، هي الاخرى وضوح ما يكمـــن فـــي القلب ، وفي الذهن ، وابتسمت وادركت ان اعصاراً جديداً سيهب..

وقال الجواهري :

« انا اقرأ لأي كان ... ويعجبني من الشعر الشعر .. حتـــى لأناس لو كانوا لايتعاطون الشهرة ومن ناكرى ذاتهـــم .. يهمنـــي الموضوع ولا تهمني المظاهر ولا الاشخاص ..

وتوقف الجواهري هنيهة ، ثم اردف :

لا توجد مدرسة غير مدرسة الحرف النقي والنغم ، فهي المدرسـة الباقية لانها راسخة •• وانا موءمن بالتطور ، ولا يصح ان يكـون ــ ما موجود ــ بديلا عن كل التراث العظيم الذي مشى بالـدم وبالحياة وبالعصب والذهن ••

لابد ان تتطور الامور •• ولابد ان يأتي البديل ، لكنه الآن غير موجود • وسيأتي بعد حقب طويلة وجهود مضنية وتعب كبير . فالشاعر الاصيل يفرض نفسه باي نغم كان وأي نمط كان ، وهـذا شيء مسلم به عندي •• ولكن هذا لا نخلص منه الى ترويج البضاعة الكاسـدة ••

« انني أقرأ ما هو شعر حقيقي واصيل منغم •• »

ــ وجدتك تقرأ «العقب الحديدية» لجاك لندن ؟

ــ من الغرائب والمفارقات انني اقرأ «العقب الحديدية» لاول مرة ، فهو كنز من الكنوز •• ونادرا ان يفوتني كتاب نفيس ينقل الى العربية •• ولكني واثق باني سأعيد قراءته ••

وننظر الى ساعتنا •• لقد مضى على الحديث مع الجواهري اكثر من اربع ساعات ولم نحس بالارهاق . كان مجلس الجواهري ذا طعم خاص ، لذيذا ولا يمل •

ودعت الجواهري ، وانا احمل في قلبي اعتزازا متزايدا لهـذا الشاعر الكبير والرجل الظاهرة ، وحملت معي احساسا بان معرفتي به ازدادت شوطا وبلغت مرحلة ليس لي الا ان اكتنز ذكراها ، كمـن يكتنز شيئا لا تحده قيمة او تحدده اثمان ••

اشـــــارة :

نشر هذا الحوار فيجريدة الجمهورية (السبت ١٨ــ١١ــ١٩٧٢) وقد تحدث الجواهري ، الى جانب المسائل التي ثبتناها فــي هــذا النص عن مشكلات وهموم اخرى كالموءتمرات الادبية كموءتمر تونس، وموقفه من اتحاد الادباء ومسوءوليته فيه .. الخ .

وجدنا ان هذه الامور ليس مكان تثبيتها هنا ــ لان الغــرض من نشر هذا الحوار ، هو اضاءة جانب من تجربة ومنــاخ وافكار الشاعر الجواهري ، ابان صيرورة القصيدة ، وعبر ظروف الغربــة ومجرى النضال .. وما عدا ذلك يمكن ان يكون مجال نشره الصحف كما هو معلوم ..

٢ - حسين مردان :

« طراز خاص » بالكلمة وحلم الحياة والترحال

« لـن احترم العالم
وفي الارض طفـل
واحد منكسر العينين »
ـ مردان ـ

في الزمن الذي فقدت فيه الالفاظ وضوحها توقف حسين مردان عن كتابة الشعر لينصرف الى النقد والنثر الادبي .. واذا كـانت من بعض سمات الشعراء الذين عرفوا كيف يصمتون في الوقـت المناسب ، انهم وفروا الاحترام لانفسهم ولمستواهم ولتجربتهم ...

فان ما يزيد على ذلك اهمية ان حسين مردان واحد ممن اثر فـــي الادب العراقي منذ الاربعينات ، واسهم في الريادة ، وممن عالج بعض جوانب تجربته الشعرية في التنظير او الاشارة الوضيئة ... وممن عالج امور العالم ، نثراً ،فيما كتب في النقد والسياسة والحياة من مقالات متواصلة .

صحيح ان حسين مردان لم يتحدث باسهاب ومباشرة عن تجربته الشعرية كما تحدث البياتي وصلاح عبدالصبور ونزار قباني ــ مثلا ــ لكنه تحدث عن الشعر والمفردات، ضمن طقوس المقدمات التي ازدانت بها بعض دواوين الشعر لتعطي جانبا من الاضاءة عن التجربة او بعض ملامحها .. ففي ديوانه «الارجوحة هادئة الحبال» كتب حسين مردان:

« اريد ان اقول ان بعض الكلمات الفصحى قد فقدت معظم حيويتها وخمدت فيها «الحركة» ، فهي اشبه بكرات مـــن زجاج كثيف لا ينبعث منه اي اشعاع او حرارة .. فـــي الوقت الذي نجد بعض الكلمات العامية تحتفظ في داخلها بكمية كبيرة من التدفق اللوني، واللهب المشرق والموسيقى الحارة .. ولذلك ادخلت بعض الكلمـــات العاميـــة مثل «قديفة» و «شيف» و «نفنوف» .. في قصائدي لانـــي اعتقد ان هناك عددا غير قليل من الكلمات العامية الحية يجب ان تدخل في اللغة الفصحى .. وقـــد سبق لي ان استعملت بعضها في مقالاتي التي نشرت في الصحف..»

لذا فان الكلمة هذا الكائن الذي يورق في القلب ، يورق داخل

الصاعقة ، هذا الطفل المدلل الذي نداريه كما حدقات العيون ، وضع قلب الشاعر حسين مردان في نقطة الصفر ! وفي ساعة الصفر ايضا ! فلقد كانت اسفار مردان خصبة وملأى بالكلمات ، وكانت منحى واتجاها ، وكان سوءاله الدائم : «الاسفار هل تجعلنا نكبر ؟» ايقونه ايامه التي حملها معه من طقس الى طقس ..

ان مردان كان «يحلم حياته اعظم من ان يعيشها» ، لذا كان يحملها صليباً دائما معه ... وبالكلمات وضع حسين هذا الصليب على شغاف قلبه فارهقه ثقلها ، وبالكلمات سافر عميقا داخل الجسد ، وداخل النفس البشرية ، وداخل هموم المجتمع والانسان . وبالكلمات عاش الشاعر في الذاكرة، وسيبقى طويلا.. وعبر حياة ملأى بأكداس الهموم والجهد والمعاناة رفض مردان شكليات المجتمع العتيق ، رفض التزويق ، وعاش في العاصفة يحلم بالحياة ...

هذا الشاعر الذي ولد في الحلة ونشأ في بعقوبة ثم هاجر منها مذ شب الى بغداد مشيا على القدمين ، حمل ارادة الانسان الطيب الرافض والمتحدى لكل جمود المجتمع ورتابته وتناقضاته ..

وكانت رحلة الخمسة والاربعين عاما حافلة بالخفقان لذلك القلب الرقيق ، الذي احب الناس وعانى من اجلهم .. حتى توقف الخفق في الرابع من تشرين الاول ١٩٧٢ ، وكأن الرحلة ما بين الاعوام ٢٧ و ٧٢ رحلة مدروسة ومكرسة لحب الناس والتعب من اجل هذا الحب ، ليكون حسين مردان طرازاً خاصاً في ذلك كله ، وفي الكلمة والسلوك والرجولة ، ايضا ..

فكيف تعامل حسين مردان مع الحب والناس عبر الكلمة المفردة والشعر ليشكل طقوس حلمه بالحياة ؟!

مرة قال الكاتب الجيكوسلوفاكي(بربا) : « حسين مـــردان شاعر وجودي النزعة •• لكنه في طليعـــة الادباء التقدميين ، وشعره يحظى بأهتمام الناس في العراق لما فيه من جدة •• »

فاذا كانت هاتين الصفتين : النزعة الوجودية والنزعة الانسانيـــة التقدمية هما من ابرز خصائص سلوك وشـــعر مردان فـــان الخاصية الاكثر عمقا هي ان الشاعر كان مع الجماهير دائما وهذا هو جوهـــر حب الناس لمردان الشعر والكلمة والانسان والحلم والحياة وحالـــة السفر الدائمة ••

واذا كان الشعر بالنســبة لحسين مردان زاده في رحلته العميقة المتعبة في الحياة، فان فرحَهُ الدائم وطفولته وحبه للناس كانت اروع ما لونت علاقاته الاجتماعية وخلقت ديمومة ذكراه ليس في الثقافـــة التقدمية والحركة الادبية في العراق ، حسب ، بل وفي مجـــرى النضال اليومي وشواهده ••

واذا كانت النزعة الوجودية سمة من سمات ادب وسلوك هذا الرجل الارضي . فانها لم تكن وجودية ميتا فيزيقية في جانبها الهام، بل اعتمدت ارض الواقع والنضال مناخا لها فلم يفرط مردان بحبـــه للجماهير ولا للحقيقة يوما على حساب الشعر والمرأة والحب والحلم والســـفر ••

واذا كانت مجلـــة «اوريان الفرنسية» قـــد اعتبرت شـــاعرنا :

« بودلير العراق ، والخليفة لشعر الغزل العباسي كله » فانها اخذت جانبا من تكوين مردان الشعري والسلوكي •

ففي رحلة الشاعر خصب من العطاء نجد ان «طـراز خـاص» ـ ديوانه الذي صدر في بيروت عن منشورات دار المكتبة العصرية، يمثل مرحلة ناضجة من شعر الشاعر ، مع ان ديوانه الجديد الاخيـر الذي احتوى قصائد كتبت بين عام ٦٧ و ٧٠ والذي اودعه دار الآداب في بيروت للطبع ، ثم سحبه منها قبل وفاته ولم يطبع لحد الآن•• يمثل اضافة هامة لشعر مردان في الوجدانيات والسياسة والنضال ، على حد سواء ، فان (طراز خاص) يبقى محتفظا بطعمه المتميز ليس في الشعر العراقي وحـده بل وفي الشعر العـربي المعاصر ، من حيث التناول واستعمال المفردة •

والرموز ، والجو الذي يتيح للشاعر ان يتخلق فيه عبر الجسد ويتبدى عبر هموم الشعب • ويتجلى عبر الحب اللامتناهي للبشريـة والحياة والحلم والترحال ••

لقد وضع مردان بجرأة المفردة الشعبية والمألوفة في الاستعمال العامي • وضعها في بناء القصيدة ، ليس كجزء من ديكور مجـاني مفتعل او كجزء من ترف الصورة بل عن وعي لاهمية هذه المفـردة في تعميق الصورة وجعلها اكثر الفة ودينامية ، واكثر ايصالا من ثم الى المتلقي ••

واذا كانت جريدة «الاهالي» وصحافة العراق التي عمل بهـا مردان قد شهدت قصائده النثرية في وقت مبكر ، كانت القصيـدة

العمودية تمتلك رنينها العالي ، آنذاك ، فأن استعمال المفردة الشعبية شكل اضافة اخرى لمحاولات مردان الجريئة في بناء القصيدة العربية الى جانب جرأته المشهودة في تناول قضايا الجسد والحب والمرأة •

فحين يستعمل مردان المفردات الشعبية ، فهو يوءكد اصالتــه وشعبيته في ذات الوقت الذي يوءكد فيه وعيه لطاقة هذه المفـــردة وغناها ليس الفولكلوري وحده ، بل والفني ايضا :

« وانـــت ••

في (نفنوفك) الانيق

طابوحة •• ترش في وجوهنا

البريق »

ولقد تجاوز مردان صيغة التداول التقليدية فأضفى على الفستان ألقا خاصا . كذلك قد من اللفظة العامية للفستان ، بذات الدفق الحر من التأثير الذي اوجده استعماله كلمات اخرى مثل :

«الحقوة» و «الجمار» و «القداح» و «الليط» و «التنور» و «الخدس» و «العصيد» . كمـــا استعمل : «شـــيف البرتقـــال» و «وشيعة الحرير» . واستعمل افعالا شعبية التداول مثل :

«تشح» و «تبوس» •• الخ

ان المفردة الخاصة التي تضع ثقلها في حجم القصيدة وفنيتها ، تعطي نفسها الشعبي غير المتعالي ، لدى المتلقي ، حيث يهتم مردان بالمفـــردة اهتمامه بالانســـان الشعبي نفسه الذي ينظر الى «الساق المتين» ويســـميه «متينا» ولا يضفي عليه أي تزويق لفظي غير مألوف •

واذا كانت هذه المفردة شائعة في شعر حسين مردان الغزلـــي، فهي شائعة ايضا بوجهها وملامحها الحادة في شعره السياسي ، صورة وتناولاً وتركيباً فنياً ورموزاً • فهو يتناول «الشمر» و «العباس ابو راس الحار» و «يزيد» و «الحسن» و «صاحب الزمان»•• بمدلولات سياسية معاصرة وجريئة تسبب لديوانه «طراز خاص» ، الى جانب قصائده العارية والغزلية ، المنع من الحكومات السابقة •• اذ انـــه لا يستعمل المفردات والرموز الشعبية استعمالا سلبيا ، او تشاؤميا، بل يصنع من كل ذلك مناخا تفاؤليا خاصا معجونا بالالم وايمانا متناهيا في حب الشعب وانتصار الارادات الخيرة •

اذن •• فان مردان ظل يحمل عبر استعمالاته الشعرية معطيات لغة يومية ذات قدرة خاصة على المواجهـــة والتحدي لكـــل صنوف الاضطهاد والاذى ، عجيبة وكامنة في هذا القلب الرقيـــق الحزين ، ولكن المشبع بحب الحياة وبالطيبة وبالطفولة النادرة :

« غدا ••• سننظر ما يكون
فلسوف تنفلت النسور
لتشق الاف القبور
للمعتـــدين
ولكل صناع الشرور
ولسوف تنطلق الهلاهل في العراق »

وانطلقت الهلاهل في العراق عميقة وحارة كما ارادها مردان•• فكما يحتفظ مردان للشعب ولمفرداته بذلك «الطراز الخاص» مـــن

الحب الخالص ، فانه يحتفظ لاصدقائه بحب وفير الجزالة ، كمـــا يحتفظ له اصدقاؤه بحب نادر ..

ان حسين مردان لم يغن الوطن والحياة ، بل تجاوز ذلـك الى الامة والانسانية ، وعبر علاقات الوفاء للاصدقاء يوصل معنـــى التلاحم والتضامن والوحدة بين هذا القطر وذلك .

ففي قصيدته (عندما قبلني مندور ١٩٥٨) يعطي للقبلة معنـــى عزيزا غاليا :

« لم تك لي وحدي
للعـــراق
لكل من يهتف للسلم
وللوفـــاق
وزعتها هنا على الرفاق
فاينع العناق
تحية لروحك الغالية
قبلتك الغالية
غاليـــــة
تقول لي .. رنتها الحانية
سنلتقي للمرة الثانية
فتلتقي بغداد والقاهرة »

وهذا الطموح من اجل الوحدة نابع من اصالة مردان وادراكه بان المسار الحتمي للتاريخ سيتوج الشعوب وحركات التحرر الوطني

بالانتصار وسيقود حتما الى لقاء ووحـــدة التقدميين فـــي العـــراق والوطن العربي والعالم ..

وحين يرمز مردان الى لقاء بغداد والقاهرة ، فهو يرمز الـــى وحدة التقدميين وجبهة النضال العربية من ناحية .. ومن ناحيـــة اخرى يرمز الى الوحدة بين البلدان التقدمية كامل جليل وامنيـــة عذبة وهدف ستراتيجي مطلول بالدم والشهادة ..

ان حب حسين للانسان دفعه ان يوظف حياته وقلمـــه لانبـــل الاهـــداف . وسبب ذلك اختزان الكثير من الهموم دفعت قلبه الى التوقف فقد كان لهاث قلبه يقظاً وثملاً في وقت واحـــد ومستعر المشاعر ازاء كل الاصدقاء الاوفياء بل ازاء الشعب كلـــه والوطـــن والحياة التي كان يحلم بها قبل ان يعيشها :

« وكنت وحدى في الطريق
اصغي لاغنية مخضبة البريق
يشدو بها قلبي الرقيق
اني لكل الناس في الدنيا
صـــديق »

وسيبقى حسين مردان صديق كل الناس ، ويبقى حتى رحيله الفاجع طرازا خاصا فريدا ومتميزا بالكلمة والفعل ، وبحلم الحياة وبحالة الترحال ..

• المحتويات

الصفحة

الصفحة

رقم الايداع في المكتبة الوطنية ببغداد (٩٢١) لسنة ١٩٧٤

مطبعة الشعب ـ بغداد

